INDIANA
UNIVERSITY
LIBRARY

NORTHWEST

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/comedieenfrancea0000unse

BURT FRANKLIN: RESEARCH & SOURCE WORKS SERIES 787
Theatre and Drama 21

LA COMÉDIE

EN FRANCE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

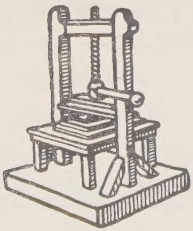
LA COMÉDIE

EN FRANCE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

PAR

ÉMILE CHASLES



BURT FRANKLIN
NEW YORK

PQ 566
.C5
1971

Published by LENOX HILL Pub. & Dist. Co. (Burt Franklin)
235 East 44th St., New York, N.Y. 10017
Originally Published: 1862
Reprinted: 1971
Printed in the U.S.A.

S.B.N.: 8337-05466
Library of Congress Card Catalog No.: 71-168279
Burt Franklin: Research and Source Works Series 787
Theatre and Drama 21

Reprinted from the original edition in the University of Texas at Austin Library.

LA COMÉDIE

EN FRANCE

AU XVI^e SIÈCLE

Notre histoire littéraire présente un phénomène singulier. Le génie français, merveilleusement doué pour la comédie, n'enfante que tard et avec peine la grande comédie de mœurs.

Les faits qui révèlent le goût de nos ancêtres pour la comédie, les œuvres restées célèbres, les représentations signalées par les historiens, semblent des exceptions brillantes plutôt que des exemples féconds. On cite, dès la fin du xv^e siècle, l'admirable farce de Pathelin ; elle montre en effet où peut atteindre l'esprit d'observation qui est naturel à notre pays. — En 1548, la représentation de *la Calandra* à Lyon offre le modèle d'une comédie régulière, composée dans le cadre des comédies antiques, et cela, au

temps où les travaux de la Renaissance, où l'étude comparative des chefs-d'œuvre latins préparait les poëtes à comprendre cet enseignement venu d'Italie. — En 1552, une jeune école fait une tentative qu'elle entoure de tout l'éclat et de toute la solennité possible. On joue devant le roi, devant l'élite de la cour, de l'université et de la magistrature, une comédie régulière et originale, *Eugène*, de Jodelle. Le succès est très-grand ; c'est la création d'un genre. Donnée une première fois à l'Hôtel de Reims, la comédie de Jodelle reparaît au collége de Boncourt, au milieu d'une affluence extraordinaire de spectateurs. « Toutes les fenêtres, dit Pasquier, étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la cour si pleine d'écoliers que les portes du collége regorgeaient. » Ronsard, chef de la Pléiade, applaudit à une entreprise par laquelle son école s'emparait du théâtre :

> Jodelle, le premier, d'une plainte hardie,
> Françoysement chanta la grecque tragédie,
> Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
> La jeune comédie en langage françois ;
> Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
> Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

Ainsi la comédie française était née. Saluée à son aurore par le grand dispensateur de la gloire, Ronsard, encouragée par la cour et par la présence des savants, elle n'avait plus qu'à se développer d'âge en âge... Or elle descend presque aussitôt de ce brillant théâtre ; sa destinée s'obscurcit rapidement. Jodelle, à qui la reine et Madame, sœur du roi, avaient commandé d'autres pièces, meurt

dans la misère et l'oubli. Sa mémoire est rappelée avec une douteuse affection par le même Pasquier, avec un parfait dédain par du Perron ; son œuvre n'exerce pas d'influence sur l'avenir, et près de cent ans plus tard un critique avance que de François I^er à Louis XIII la comédie « n'a reçu aucune perfection. »

Avant Richelieu, dit l'abbé d'Aubignac, la comédie «n'avait reçu ni aucune perfection dans l'art, ni aucune correction dans les mœurs.» Si d'Aubignac n'est pas un écrivain dont on doive invoquer l'autorité, c'est un homme dont il faut entendre le témoignage. Il nous révèle le goût de son temps. La tragédie alors paraissait seule digne de l'attention publique ; la comédie était en disgrâce. « La tragédie, ajoute d'Aubignac, plaît davantage aux Français, qui ont les mœurs héroïques et sérieuses... Les personnes de naissance ou nourries parmi les grands ne s'entretiennent que de sentiments généreux... Or la comédie n'a que des sentiments communs et des pensées vulgaires, souffre toutes les bassesses, voire même les désire, et ne rejette point les entretiens des cabarets et des carrefours, les proverbes des portefaix et les quolibets des harengères. S'élève-t-elle ? c'est une fille de chambre qui veut parler phébus ; et quand, au lieu d'intrigue, on y fait paraître les grandes maximes de la morale ou les nobles mouvements de la vertu, on court fortune d'ennuyer les spectateurs. »

Ainsi, par une de ces contradictions qui sont fréquentes dans les choses de l'esprit, on reprochait tour à tour aux auteurs comiques, s'ils égayaient la foule, de manquer d'élévation ; s'ils s'élevaient, de manquer de gaieté. Cette

étrange alternative qui paralysa la comédie sérieuse, qui empêcha d'en déterminer l'objet et les lois, qui ne fut pas moins nuisible au progrès du travail chez les écrivains qu'au progrès du goût chez les spectateurs, dura pendant plus de cinquante années du XVIIe siècle. Corneille, à ses débuts, rencontra comme un obstacle cette méprise de l'opinion, et si ses coups d'essai furent des coups de maître, néanmoins il dut gagner, comme le Cid, une véritable bataille pour se faire pardonner sa grandeur. Molière, qui se voua corps et âme au théâtre, ne put conquérir à la haute comédie son rang légitime qu'en usant des moyens les plus divers ; tantôt il fit de la mascarade et de la farce une sorte d'appât, qui devait attirer les esprits au spectacle plus élevé qu'il leur présentait ; tantôt au contraire, écrivant *le Misanthrope* et le *Tartufe*, il fit apparaître sur la scène les modèles de son art, dégagés des agréments grossiers de la tabarinade, et il affirma hautement par la bouche d'un de ses personnages, avec une franchise indignée, la noblesse et la difficulté de son entreprise. Boileau, témoin de ce contraste, en fut surpris et affligé. Molière, dit-il,

> Peut-être de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures,
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin
> Et sans honte à Térence allié Tabarin.
> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

L'affectueuse injustice de Boileau fut réparée plus tard.

Pourtant, même au XVIII^e siècle, Marmontel s'étonnait que les travestissements de la comédie italienne fissent oublier les œuvres de Molière ; Jean-Baptiste Rousseau, traduisant *la Mandragore,* demandait pourquoi la France, qui adopta de si bonne heure la comédie italienne, avait préféré les bouffonneries de la *comedia dell'arte* au chef-d'œuvre de Machiavel.

On n'appréciait pas la valeur d'un genre dont on connaissait mal l'essence. Il ressort, en effet, de ce que nous venons de dire, que la comédie fut longtemps confondue avec la farce, et que cette confusion lui attirait le mépris de la société polie au XVII^e siècle. Dans l'âge précédent, on était encore plus éloigné de distinguer nettement la nature de la comédie, ses limites, ses conditions, la langue qui lui est propre et les justes proportions qui lui conviennent. L'*idée du genre,* si l'on peut s'exprimer ainsi, n'était pas définie et acceptée.

Jetons les yeux sur le XVI^e siècle. Tous les éléments d'une littérature dramatique s'y rencontrent. Des pièces nombreuses, en vers et en prose, de toutes les formes et de tous les tons, s'y produisent d'année en année. La liste en est longue, riche et singulière. Rien n'y manque en apparence. Faut-il de l'observation naïve, assaisonnée de sel gaulois? voici la farce que le peuple et les confréries aiment si fort. Née dans les siècles antérieurs, elle est conservée par la tradition et incessamment renouvelée. C'est là que s'exerce la gaieté du vieil esprit français. Faut-il un comique plus délicat ou plus noble, des peintures plus séduisantes, un esprit plus raffiné? l'Italie offre ses modèles

et la cour des Valois prête à des représentations pompeuses les salles ou les jardins de ses châteaux. L'éclat de la cour se reflète donc sur le théâtre du XVIe siècle. Faut-il quelque chose de plus sérieux que les réjouissances populaires ou que les fêtes royales? On peut chercher dans certaines pièces l'expression vivante des passions du temps; on en trouve l'influence et la trace dans plus d'un ouvrage dramatique inspiré directement par l'esprit de parti. Les troubles civils, les luttes religieuses, les principaux événements de la vie publique ont leur contre-coup dans la littérature; sur la scène en particulier, on voit s'établir le dialogue et se poser le débat entre la réforme et le catholicisme romain.

Ainsi tout ce qui peut alimenter la comédie existe en France et se manifeste; mais la comédie proprement dite, étudiée en elle-même et pour elle-même, jusqu'ici on ne l'aperçoit pas. Elle ne s'élève et ne se développe ni sur les tréteaux des carrefours, ni dans les fêtes de Fontainebleau, ni dans les assemblées de Genève. Nous avons la matière de la comédie, nous n'avons pas le secret de la mettre en œuvre. Nos ouvrages comiques ne semblent naître que pour rentrer dans l'oubli.

C'est qu'il faut à la France, pour entrer dans la voie où elle brillera un jour, autre chose encore que la malice populaire, que l'élégance des cours et que les passions des partis. Elle a le goût du beau et le sentiment de l'art. On la calomnie lorsqu'on vante uniquement les productions spontanées ou capricieuses de son esprit. Si le génie français est naturellement observateur, s'il saisit d'un coup

d'œil rapide les caractères, il est, naturellement aussi, admirateur de la perfection ; et cette perfection, il la mesure toujours à la logique de la pensée et de l'expression. La simplicité et la méthode sont pour lui deux caractères de l'excellence. C'est un génie d'ordre ; il aime dans l'ordonnance d'une composition cet art sobre et lumineux qui se fonde sur un juste sentiment de la proportion des parties et de la clarté du langage. Art inférieur, disent les écrivains et les peuples qui ne veulent pas être sévères à eux-mêmes; art suprême, dirons-nous, car c'est l'art de la raison. Quand il a manqué à la France, elle a péniblement cherché sa direction; quand au contraire il l'a guidée, quand elle s'est tracé des lois conformes à son instinct, elle est entrée en possession d'elle-même, sa littérature s'est développée avec énergie et avec sûreté, elle a produit des chefs-d'œuvre.

Au temps de Henri II, le théâtre n'avait pas de lois; il y eut des hommes qui tentèrent, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, de créer la comédie régulière. Ils firent, pour atteindre ce but, un long et curieux travail, dont on peut suivre la trace au milieu du chaos dramatique du XVI^e siècle. C'est ce travail que nous nous proposons de raconter. Nous devrons analyser patiemment les œuvres de chacun de ces écrivains, car chacun prend une part plus ou moins grande et plus ou moins heureuse à la tentative commune. Nous devrons plus d'une fois citer avec étendue des textes devenus rares. Ces études de détail donneront déjà des résultats.

Avant de les aborder, il importe de ne pas se méprendre sur le caractère des écrivains dont nous parlons.

N'oublions ni le but qu'ils se proposèrent : ils voulaient créer la comédie comme un art nouveau ; ni les circonstances au milieu desquelles ils vécurent : tout s'opposait au succès de leur entreprise. Avant de peindre directement leur siècle, de perfectionner une œuvre, de la confier à de bons acteurs et de la présenter au public, ils avaient tout à faire, c'est-à-dire à établir chez nous et le genre et le théâtre : leur travail fut une véritable lutte. Nous avons rappelé les obstacles opposés aux Corneille, aux Molière, dans un siècle de politesse. Que sera-ce, si l'on compare à leur situation celle de Jodelle et de Larivey ? Au temps de Richelieu et sous le règne de Louis XIV, les circonstances étaient, sous plusieurs rapports essentiels, beaucoup moins défavorables aux poëtes comiques : ils avaient un théâtre ; le grand art était essayé ; la période d'imitation se terminait, celle de la formation de la langue était achevée. Plaçons-nous, au contraire, dans les conditions où se trouvaient les poëtes du XVI^e^ siècle.

Au milieu du XVI^e^ siècle, il n'y a à Paris, pour l'auteur qui a composé une tragédie ou une comédie, il n'y a ni théâtre, ni acteurs. Une confrérie du moyen âge est en possession du droit de représenter les œuvres dramatiques, en vertu d'un privilége qui exclut absolument et légalement toute entreprise rivale. Composée de maçons et de conducteurs de charrois, la confrérie de la Passion s'inquiète par-dessus tout de chasser de Paris toutes les troupes qui cherchent à s'y établir, et de maintenir son droit, qui devient insensiblement une propriété et donne un revenu. Personne ne peut la déloger de cette

position. En vain choque-t-elle, par le ridicule qu'elle attire sur la Vierge et sur les saints, la bourgeoisie pieuse et le clergé; en vain est-elle assaillie par le Parlement, qui lui retranche une partie de son répertoire; en vain les acteurs que la cour amène d'Italie font-ils ressortir la grossièreté des diableries séculaires, elle s'attache obstinément à son privilége, elle obtient de chacun des rois le renouvellement de ses lettres patentes, en un mot, elle résiste et subsiste jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Sa longévité assure un refuge aux vieux genres du moyen âge. Les mystères et les moralités, les farces et les soties continuent de vivre. Il est vrai qu'on les modifie peu à peu, qu'on les rajeunit, qu'on les dépouille de l'élément religieux, qu'on les sécularise pour ainsi dire. Mais ils n'abandonnent leurs premières voies que pour se survivre; la transformation est ici un moyen de persistance. C'est ainsi que la confrérie de la Passion déjoue les efforts des auteurs et des acteurs qui, nés sous un régime nouveau, inaugurent une littérature dramatique digne des temps modernes.

D'une autre part l'esprit de progrès qui réclame l'introduction en France des genres vraiment littéraires, obligé de les chercher au dehors, commence le grand mouvement d'imitation italienne, grecque et latine, qui étouffa longtemps chez nous le libre et naturel essor de la pensée originale. On imite, on traduit, on copie, avec un engouement juvénile qui ressemble à la ferveur indiscrète d'un noviciat. La Renaissance est comme un voyage de découverte qui fait oublier le pays natal; on ressuscite le passé, on ajourne l'établissement de l'avenir. L'étude

de l'antiquité, si profitable à l'éducation de l'esprit français, est un moment troublée par le zèle de ses admirateurs, qui y apportent plus de curiosité que de discernement. Il se mêle aux recherches de l'érudition un goût qui appartient à l'adolescence des littératures, le goût des sentences. Les premières traductions de Térence sont offertes aux lecteurs comme des recueils de belles pensées, plutôt que comme des modèles de bonne comédie ; témoin celle de maître Gilles Cybile :

> Il s'est montré très-fort habile,
> Car il a tout traduit Térence,
> Où il y a mainte sentence.

Le *Grant Thérence*, d'Antoine Vérard, se recommande par le même mérite.

> Ne craignez point à acheter ce livre,
> Car maints propos décents y trouverez.
> Les mots dorés pesés en juste livre,
> Sentencieux, que chacun peut ensuivre,
> Là sont cachés, comme bien prouverez.

Dans la seconde édition du même ouvrage, on forme un recueil spécial des *fleurs, phrases, sentences et maximes de parler de Térence.*

Une autre cause vient altérer l'étude salutaire des anciens. On les lit, on les imite à travers l'influence de l'Italie, qui était alors le foyer intellectuel de l'Europe. Or l'Italie, à notre sens, fut un modèle décevant et un guide dangereux. Elle possédait une qualité supérieure, dont elle fit preuve, soit dans l'intelligence des modèles, soit dans la culture délicate de sa propre langue, c'est-à-

dire un admirable sens de l'art. Mais cette race, qui ne recherchait pas le vrai autant que le beau, cachait sous l'amour de l'art un fond de scepticisme ironique et de licence morale qu'on découvre surtout dans les comédies du XVI^e siècle. Qu'on lise, en effet, leur comédie écrite, telle que la concevait Machiavel, ou leur comédie improvisée, telle que la jouait le Ruzzante, il y éclate un caractère commun d'effronterie et une commune prédilection pour les équivoques grossièrement plaisantes. L'intrigue, dont ils prennent un soin extrême, repose presque toujours sur les « tromperies » de quelque valet spirituel. *Gl'ingannі, gl'ingannati*, c'est le titre par excellence de leurs pièces. Engeigner autrui, voilà le triomphe de l'intelligence. La perfection de la ruse devient pour eux un idéal, le travestissement perpétuel un moyen obligatoire de la comédie et l'impudence des personnages une nécessité de la composition. Sans doute, au milieu de ces combinaisons artificielles, l'esprit du dialogue et la sagacité de l'observation trouvent leur place, mais il faut les dégager d'entre les ressorts et les engrenages d'une machine comique très-compliquée, et peut-être le génie français aurait-il plus rapidement apprécié l'art sobre et harmonieux des Grecs, si l'art italien ne se fût pas interposé tout à coup entre les modèles antiques et leurs imitateurs encore hésitants. On sait quelle méprise singulière en résulta ; nos poëtes *pétrarquisaient* quand ils croyaient *pindariser*. De même ils imitèrent et traduisirent les comiques italiens tout en se réclamant de Térence et de Ménandre. On fit mieux ; les Médicis amenèrent à Paris et à Blois les troupes de Flo-

rence. De même que nous eûmes des reines, des favoris et des ministres étrangers, nous vîmes arriver, portant le masque et parlant la langue de leur pays, des Florentins qui nous enseignèrent un idiome nouveau. Ce n'était plus la littérature italienne qui influait sur la nôtre, c'était l'Italie elle-même qui s'emparait de la France.

Ainsi la comédie française, déjà contrariée dans son effort, rencontre des dangers dans ses modèles mêmes. Elle est arrêtée par ce qui persiste, et dominée par ce qui arrive. Le passé prolonge son pouvoir factice au delà de toute vraisemblance : il se maintient par le privilége, cette ancre rouillée, mais forte encore. La mode présente, apportée par les Italiens, offre au public une diversion funeste. Or, les confrères de la Passion sont protégés par la loi ; les Italiens sont applaudis par la cour. C'est un double joug à subir ou un double obstacle à renverser.

Nous allons voir comment plusieurs écrivains essayèrent, ou d'abattre ces barrières, ou de corriger l'imitation et de la renfermer dans de justes bornes.

PREMIÈRE PÉRIODE

JODELLE

En 1552, un jeune homme de vingt ans, Jodelle, réunit ses amis pour leur lire une tragédie et une comédie qu'il leur proposait de représenter : la tragédie, *Cléopâtre*, était prise des historiens, accompagnée de chœurs, écrite en vers de diverses mesures et destinée à initier la France à un genre nouveau ; la comédie, intitulée *Eugène*, devait servir de petite pièce. L'auteur l'avait écrite d'inspiration, « en quatre traites ; » elle renfermait une action complète et était en cinq actes.

Les jeunes gens, enthousiasmés, convinrent de jouer eux-mêmes les deux ouvrages. Ils dressèrent l'échafaud dans la cour de l'Hôtel de Reims et organisèrent une troupe d'élite : Thénot (Étienne Jodelle), Jacquet (Jacques Grevin), Nicolas Denisot, Remi Belleau et La Péruse la composaient. Dans l'auditoire, qui était digne de ces préparatifs, on voyait des savants, des magistrats, des courtisans, et le roi lui-même ; « les portes regorgeaient d'écoliers. »

L'auteur saisit cette admirable occasion d'exposer son dessein et de déclarer l'ambition qu'il avait d'être en France

le créateur d'un vrai théâtre. Il n'eut pas de peine à glisser ses idées dans le prologue de la tragédie : la muse du genre, saluant dans la personne du roi le père des lettres et le modèle de la grandeur, demanda la permission d'emprunter l'élévation de son langage à la majesté souveraine. « Nous t'apportons, » disait-elle, « ce bien peu d'œuvre ouvré de ton langage. » Quant à la comédie, il était plus difficile d'expliquer à tous comment on voulait élever aussi le ton d'un genre qui, par son essence, est familier. Nous l'avons dit, l'auditoire d'alors confond la comédie avec la farce, il attache une idée peu flatteuse à ces récréations vulgaires, il préférera quelque poëme plus achevé. Je le sais, dit l'auteur, qui s'attaque immédiatement à cette méprise pour la faire cesser :

> Assez, assez le poëte a pu voir
> L'humble argument, le comique devoir,
> Le vers démis, les personnages bas,
> Les mœurs repris à tous ne plaire pas,
> Pour ce qu'aucuns de face sourcilleuse
> Ne cherchent point que chose sérieuse,
> Aucuns aussi de fureur plus amis
> Aiment mieux voir Polydore à mort mis,
> Hercule au feu, Iphigène à l'autel
> Et Troye à sac, que non pas un jeu tel
> Que celui-là qu'ores on vous apporte.

Sans doute la tragédie mérite les applaudissements des doctes, mais l'auteur veut obtenir les mêmes suffrages pour la comédie. Ne dédaignant ni le peuple, ni les écrivains comiques,

Voyant aussi que ce genre d'écrire
Des yeux françois si longtemps se retire,
Sans que quelqu'un ait encore éprouvé
Ce que tant bon jadis on a trouvé,
A bien voulu dépendre cette peine
De vous donner sa comédie, *Eugène*.

Ce sera enfin une comédie nationale et littéraire : nationale, car l'invention est de Jodelle,

L'invention n'est point d'un vieil Ménandre.
Rien d'étranger on ne vous fait entendre ;
Le style est nôtre, et chaque personnage
Se dit aussi être de ce langage...

Littéraire, car Jodelle ne veut pas imiter l'école allégorique, et il répudie les farceurs :

Sans que, brouillant, avecque nos farceurs,
Le saint ruisseau de nos plus saintes sœurs,
On moralise un conseil, un écrit,
Un Temps, un Tout, une Chair, un Esprit,
Et tel fatras, dont maint et maint folâtre
Fait bien souvent l'honneur de son théâtre.
Mais, retraçant la voie des plus vieux
Vainqueurs encor du port oblivieux,
Cestuy-ci donne à la France courage
De plus en plus oser bien davantage.

Cette déclaration faite, Jodelle indique, d'une façon sommaire, mais hardie, les principes sur lesquels il fonde sa théorie dramatique. Avant tout, proposons-nous pour modèle les anciens. En même temps, gardons-nous de toute servilité dans l'imitation. Ce sont les deux points essentiels de sa doctrine.

L'application de ces règles dépendra de la différence

même des pays et des langues. Il ne faut point suivre les Latins pas à pas, ni vouloir reproduire la disposition de leurs amphithéâtres, ni placer des chœurs entre les actes, ni emprunter à Térence l'usage des arguments que l'exposition doit remplacer. Quant à la langue, il ne faut point lui interdire une certaine « gravité » qui séparera la comédie de l'atellane en sabots. C'est aux auteurs de lui donner une force que plus tard elle leur rendra.

> La langue encor faiblette de soi-même
> Ne peut porter une faiblesse extrême.

Ainsi parle le prologue d'*Eugène*, et l'auteur réduisant en pratique ses propres conseils, passe immédiatement du prologue à la comédie, sans nous expliquer à l'avance le sujet de la pièce. Voici l'abbé Eugène, principal personnage, qui nous met au courant de la situation et des caractères. On ne pouvait mieux choisir, car Eugène va droit au fait et nomme les choses par leur nom. Il ne craint ni de parler, ni d'agir. Pourquoi s'imposerait-il quelque contrainte? Il est riche, il est heureux, il se porte à merveille et sa confiance en la fortune est sans bornes. En vain messire Jean, son chapelain et le dépositaire de ses secrets, lui témoigne-t-il quelques inquiétudes. Quand le digne homme, qui est d'un naturel chagrin, oppose au bonheur du présent la mémoire des maux passés et la prévision des maux à venir : — Bah! s'écrie Eugène, jouissons de l'heure qui passe. Il faut s'aimer soi-même : c'est ma sagesse. Qu'il vente ou qu'il pleuve, je vis pour moi et pour le plaisir, dont je fais mon étude!...

Fortune assez d'heur me rassemble,
Pour me plaire en ce monde ici,
Esclavant en tout mon souci.
Sans travail, les biens à foison
Sont apportés en ma maison;
Biens, je dis, que jamais n'acquirent
Les parents qui naître me firent
Et qui ainsi donnés me sont
Qu'à mes héritiers ne revont,
Ains pour rendre ma seule vie
En ses délices assouvie;
Ce que nous pratiquons assez.
Tant qu'il semble que ramassés
Tous les plaisirs se soient pour moi.
Les rois sont sujets à l'émoi
Pour le gouvernement des terres,
Les nobles sont sujets aux guerres;
Quant à justice, en son endroit,
Chacun est serf de faire droit.
Le marchand est serf du danger
Qu'on trouve au pays étranger.
Le laboureur avecque peine
Presse ses bœufs parmi la plaine.
L'artisan sans fin molesté
A peine fuit sa pauvreté.
Mais la gorge des gens d'église
N'est point à autre joug submise,
Sinon qu'à mignarder soi-mêmes,
N'avoir horreur de ces extrêmes
Entre lesquels sont les vertus,
Etre bien nourris et vêtus,
Etre curés, prieurs, chanoines,
Abbés, sans avoir tant de moines
Comme on a des chiens et d'oiseaux;
Avoir les bois, avoir les eaux
De fleuves ou bien de fontaines,

Avoir les prés, avoir les plaines,
Ne reconnaître aucuns seigneurs,
Fussent-ils de tout gouverneurs,
Bref rendre tout homme jaloux
Des plaisirs nourriciers de nous !...

L'éloquence d'Eugène triomphe des résistances du chapelain, qui est flatteur par position et par calcul; et le voilà qui, réduisant en détails la pensée épicurienne de son maître, énumère les délices de la profession, le feu clair, le linge blanc, la chausse nette, le fin peignoir d'Italie, les eaux de senteur, la bonne table et surtout la liberté de la paresse. Point de plume ni d'encre, point de livres, point de bréviaire ! Les chansons valent mieux, et le cheval, et la chasse, et le souper délicat au retour, en devisant et en riant, et le reste.

De point en point, le chapelain et son maître arrivent au chapitre d'Alix, la prétendue cousine de l'abbé, qu'il a mariée à un lourdaud du voisinage, nommé Guillaume. Ici la pièce trébuche dans la licence, et l'auteur montre que la « gravité » qu'il prétend garder ne lui impose pas la bienséance. Messire Jean est chargé d'entretenir Guillaume dans son aveuglement.

Tu le rendras ami de toi
Autant que sa femme est de moi...
Pour le loyer de ton office,
Je te voue un bon bénéfice.

— Je me charge de tout, répond messire Jean, que l'espérance rend dévoué. Mais quand son maître a tourné les talons, alors comme le bonhomme raille l'abbé !...

Ce brave abbé tant bien pourvu,
Moins en l'église qu'en folie !...
Il se fait seul heureux ; en tout,
Il n'imagine point de bout ;
Il ne prévoit et ne prévient
Au malheur qui souvent advient.

Sa première erreur, ajoute le chapelain, est qu'il se flatte de posséder l'affection d'Alix. Or Alix garde un fidèle souvenir au capitaine Florimond. — Mais ce ne sont pas mes affaires ; je dis oui, quand il dit oui ; non, quand il dit non. Car le moyen de réussir est de jeter un hameçon

Dans la grand'mer des bénéfices.

Ainsi se termine l'exposition, qui nous fait connaître les caractères, deviner la rencontre prochaine des deux rivaux et pressentir la déconvenue de l'abbé.

La duplicité prophétique de messire Jean ne nous laisse aucun doute sur la situation, et dès la troisième scène nous trouvons un effet comique tout préparé. Guillaume, dont nous connaissons le malheur, entre en scène, enivré de bonheur et de fierté : Il a, dit-il, rencontré en se mariant la femme parfaite, la vertu irréprochable. Il en rend grâce à Dieu et à la vierge Marie. C'est une sainte !

Sa beauté tout le monde enflamme,
Car je vois bien souvent passer
Maints amourets, que trépasser
Elle fait en les regardant ;
Mais aucun n'y va prétendant,
Accablé dessous sa vertu !

Guillaume appuie son dire sur des détails nombreux,

bons traits de caractère, habilement groupés, qui démontrent justement le contraire de ce qu'avance Guillaume. Il prend en trop bonne part les choses faites pour l'inquiéter. Dans son récit, chaque mot révèle et l'habileté hypocrite de la femme et la niaiserie incurable du mari : double effet, qui peint à la fois deux personnages. La scène, très-vive, très-gaie, assez sévère pour les fausses dévotes du temps, devient un tableau des plus piquants lorsqu'on aperçoit derrière Guillaume la figure d'Alix qui écoute son propre éloge et sourit.

Tel est le premier acte, que l'on trouverait excellent si quelque chose liait la troisième scène aux deux premières. L'acte suivant marche moins vite, mais il a son mérite. Florimond paraît ; c'est l'homme de guerre qui vient troubler l'homme d'église. Ce capitaine n'est pas un capitan. Gentilhomme, il aime la vie militaire comme la seule qui convienne à la noblesse française, sans mettre de forfanterie à en parler. Une certaine tristesse virile dicte au contraire son langage : au milieu de la capitale populeuse, il se sent presque seul ; il va « faisant la cour à ses pensées. » Les plaisirs vulgaires, que recherchent les soldats rentrés à Paris, lui causent une sorte de honte. Comment des hommes qui sont habitués à coucher sur la terre nue, à braver l'ardeur du soleil, à porter toujours le harnais, peuvent-ils oublier leur noble métier et vendre leurs biens et équipages pour acheter des étoffes, des broderies, des parfums ?... Ils bravent les édits somptuaires, ils dépassent toute mesure, ils excèdent l'excessif, ils déshonorent leur profession.

. . . . . Où est l'enseigne?
Où est la bataille qui saigne
De tous côtés en sa fureur !...

Paris est une Capoue nouvelle. — Non ! dit un soldat qui survient, les soldats ont raison d'agir ainsi. Arnaud se félicite du séjour de Paris et des plaisirs qu'il y recontre. Les douceurs d'une grande capitale sont la récompense légitime de ceux qui les ont achetées au prix de tant de fatigues. Paris est une ville admirable, dont les facilités reviennent de droit à ceux qui ont combattu les aiglons impériaux, et non aux bourgeois.

Non à ces petits mugueteaux,
Ces babouins advocasseaux,
Qui, pour deux ou trois lois rouillées
De je ne sais quoi embrouillées,
Chevauchent les ânes, leurs frères,
Avec leurs contenances fières
Mêlant la morgue italienne...

La diatribe d'Arnaud contre les *mercadins*, citadins et brouilleurs de finances, en un mot contre la vie civile, répond aux descriptions précédentes de la vie cléricale, de la vie dévote, de la vie militaire ; elle complète une de ces comparaisons que faisait volontiers la France du moyen âge et du XVI^e^ siècle, la comparaison des divers états entre eux (1).

(1) Jodelle y a mêlé très-habilement le thème semblable de la première ode d'Horace.

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse juvat...

Mais Jodelle ne s'attarde pas davantage à faire ressortir les caractères hostiles des conditions opposées. Il fait entrer en scène les passions féminines sous la figure d'Hélène, sœur de l'abbé. Ici la comédie change d'allure et de ton ; il s'y mêle un intérêt pathétique que notre temps se vante d'avoir inventé, et que Jodelle essaye d'introduire sur la scène comique. Hélène aime Florimond ; Eugène a pour Alix une affection plus sérieuse et plus tenace qu'on ne l'aurait cru d'abord. Le capitaine gentilhomme met, nous l'avons vu, une certaine candeur dans ses rêveries. Il ne s'agit donc plus seulement de peindre des ridicules ou des travers : l'inquiétude de l'abbé, la passion d'Hélène, la mélancolie de Florimond, élèvent insensiblement le ton de cette petite comédie. L'entreprise d'Hélène est de lutter ouvertement contre Alix, sa rivale ; elle veut dévoiler sa coquetterie, détacher d'elle Florimond et ouvrir les yeux à l'abbé. Ses menées forment le nœud de la pièce et précipitent les événements. Bientôt tous les adversaires sont en présence. Eugène, surpris dans sa quiétude, est en proie à la douleur ; Florimond veut tuer Alix, et exprime d'une manière tragique l'amertume de sa déception.

> Toujours se renouvellera
> La plaie, et en moi saignera !

Les imprécations retentissent sur la scène ; Arnaud fait éclater avec une abondance gasconne sa colère et ses menaces. A cette vue, messire Jean tremble ; ses cheveux se dressent sur sa tête. Ces gens-là sont terribles, dit-il ; ils ne peuvent être *désenvenimés* que par l'epée. Adieu

donc les rêves d'ambition! Avoir fait le patelin si longtemps pour attraper un bénéfice qui lui échappe! Il l'avait prédit d'ailleurs. L'abbé avait tort de porter si haut la tête et de « vouloir saillir contre les cieux (1). »

Messire Jean fait la satire des gens de guerre, comme les soldats déclament contre les gens d'église.

Quant à la pauvre Alix, l'épouvante la saisit. Le remords entre dans son âme avec la peur.

> Mais las! il faut que chacun pense
> Que toujours telle récompense
> Suit chacun des forfaits, qui traîne
> Pour s'acquerre sa propre peine.

Guillaume ne comprend rien à ce qui se passe. Les aveux qu'on tire de sa femme lui paraissent autant de paroles vaines que la violence arrache à sa faiblesse. Alix n'a pas cessé pour lui d'être une sainte femme, et il ne se tourmenterait pas davantage de ce qui arrive, si Matthieu, son créancier, ne menaçait pas de le jeter en prison. Matthieu assure que « frauder ses créditeurs » est le plus épouvantable forfait que l'on puisse commettre. Guillaume ne lui échapperait pas sans l'intervention d'Eugène qui désintéresse le créancier en le payant avec un bénéfice, sa monnaie ordinaire. Tout s'arrange alors comme par enchantement : Florimond épouse Hélène, l'abbé reprend son train de vie.

(1) Là se place le *sublimi feriam vertice*, rappelé ironiquement et comme réservé par l'auteur pour faire opposition au *sunt quos curriculo*.

et Guillaume s'engage formellement à souffrir sans murmurer que son déshonneur continue.

Ce dénoûment, qui n'est ni tragique, ni comique, mais simplement odieux, gâte la pièce de Jodelle. Est-ce par inexpérience, est-ce par fatigue d'esprit que l'auteur, après avoir conduit heureusement sa comédie, s'arrête tout à coup, tourne court et se sauve par un expédient qui révolte ? Guillaume jusque-là n'inspirait pas de répugnance. Sa naïveté, qui résiste à l'évidence, n'avait rien que de plaisant. Il change de caractère et devient méprisable. Rien de plus inutile que cette faute qu'éviterait aujourd'hui l'auteur le moins exercé. Il y a dans la pièce de Jodelle une conclusion toute faite, bien marquée, tirée de l'ordre moral. La déconvenue de l'abbé, opposée avec adresse à son premier aveuglement, forme tout à la fois un châtiment naturel et un ridicule mérité. L'évolution du caractère est complète ; la sanction finale est légitime. Au lieu de s'arrêter là, Jodelle imagine une transaction infâme qui tout à coup donne raison à l'abbé et détruit chez Guillaume l'unité de caractère : la complaisance de Guillaume dément sa niaiserie.

Pourquoi cette faute? C'est que le rôle de l'abbé appartenait beaucoup plus au répertoire des farceurs que Jodelle ne le croyait lui-même, et, sans y songer, il a continué leur tradition moqueuse. En effet, relisez les soties fameuses du commencement du siècle : *l'Ancien-Monde, le Nouveau-Monde*, *Mère Sote ;* on y raille les prélats :

Ils ont fait, durant les jours gras,

Banquets, beignets et tels fracas
Aux mignonnes de cette ville...

On y fait comparaître Bénéfice-Petit et Bénéfice-Grand. On censure, on accuse les mœurs du clergé, sans tirer de cette représentation ironique un enseignement. On se préoccupe de peindre et non de conclure. Il en est de même dans la comédie de Jodelle ; l'abbé reconnaît son erreur, mais n'y renonce pas. Ce n'est pas à lui de chasser les marchands du temple, car, dit-il,

Le marché de Rome est bien ample !

En dernière analyse, on doit voir dans *Eugène* ou *la Rencontre* une transition entre la farce et la comédie régulière, un effort dont l'intention est manifeste, un premier essai, plein de verve, que les contemporains eurent raison d'applaudir. Malgré le grave défaut de la dernière scène, c'est Jodelle qui « sonna

D'une voix humble et d'une voix hardie
La Comédie avec la Tragédie.

On regrette qu'il n'ait pas publié une seconde comédie dans le même genre, car il en avait écrit plusieurs autres. On se demande pourquoi le fondateur du théâtre français renonça à poursuivre son œuvre. Le caractère de l'homme expliquera ici le silence de l'auteur. Jodelle était un ambitieux sans adresse, naïf et violent, que son mérite élevait malgré ses fautes. Architecte, peintre, sculpteur, connaissant mille choses, il aimait naturellement toutes les formes

de l'art, mais se pliait peu au joug de l'opinion. Jamais, dit-il,

L'opinion ne fut mon collier.

Il tenait moins à sa gloire qu'à son indépendance, et malgré son orgueil d'écrivain, il compromettait son talent par les habitudes dissipées de sa vie. D'humeur frondeuse, il aimait à contredire. Ronsard écrivait-il la pièce charmante dans laquelle il compare sa jeunesse dédaigneuse à celle du poulain sans mors, Jodelle, prenant le contre-pied, écrivait l'éloge du cheval soumis au frein, c'est-à-dire au servage d'amour. « Il est d'un esprit sourcilleux, » disait Pasquier; et ailleurs : « En lui il y avait un naturel émerveillable; et de fait ceux qui, de ce temps-là, jugeaient des coups, disaient que Ronsard était le premier des poëtes, mais que Jodelle en était le démon. » Quand on le gouvernait sur sa poésie, dit le même auteur, alors Jodelle flatté trahissait sa fierté secrète, disant : Un Ronsard a le dessus d'un Jodelle le matin, l'après-dîner un Jodelle l'emportera sur Ronsard. » Des traits de ce genre ne sont guère pardonnés par les hommes. Jodelle déplut à beaucoup de gens, réussit peu à la cour, essaya de réparer ses imprudences en écrivant une belle tragédie à machines, et ne parvint qu'à s'attirer un cruel ridicule. Voici à quelle occasion : le 12 février 1558, Henri II annonça qu'il irait souper à l'Hôtel de Ville cinq jours plus tard et qu'on y recevrait somptueusement le duc de Guise qui venait de reprendre Calais. Jodelle fut mandé à l'Hôtel de Ville et prié d'improviser quelque tragédie. Il aima mieux inventer des mas-

carades symboliques, dont il ordonna lui-même tous les détails. Des arcs de triomphe, des trophées, des figures emblématiques, des devises, des inscriptions furent imaginés par lui avec une facilité extrême. Désireux de plaire au roi et au duc de Guise, il voulut que le début même de la représentation enlevât tous les suffrages. Il s'agissait de réunir dans un même tableau les armes de la ville de Paris (un navire), les triomphes du roi et aussi la personne de l'auteur. Il prit pour sujet le *navire des Argonautes*, pour rôle le personnage de Jason, et pour interprète des vers louangeurs qu'il avait composés, un Orphée quelconque : Orphée devait marcher le premier, « sonnant et chantant... une petite chanson en vers français ; et, comme Orphée attirait à lui les rochers, deux rochers le suivraient en effet avec musique au dedans. » La mascarade commença ; toutes les machines manquaient de précision ; les acteurs se troublèrent, Orphée n'attira pas à lui de *rochers ;* mais deux *clochers* s'avancèrent (on avait mal compris). A cette vue, Jason perdit la tête, et l'unique récompense qu'obtint le poëte, après cette concession faite au goût du spectacle, fut la risée publique.

Sur la fin de ses jours, Jodelle avait perdu tout prestige. Amèrement puni de son orgueil et de l'indiscipline de sa vie, il tomba dans un désespoir que l'abus du vin rendit de plus en plus sombre, et il mourut sans publier les tragédies et les comédies qu'il avait écrites. Son ami Lamotte ne nous a donné que les trois pièces qui furent représentées : *Eugène*, *Cléopâtre* et *Didon*. La lecture n'était pas favorable à la gloire de notre poëte, qui pèche toujours par

l'obscurité. « Je crains, dit quelque part Pasquier, qu'il ne emeure que la mémoire de son nom en l'air, comme de sa poésie. » En effet, on l'oublia. Sans doute quelques esprit vigoureux, comme Regnier, gardèrent du respect pour ce Jodelle qui avait essayé tous les genres, qui prétendait faire entendre à ses contemporains quelque chant sublime et même porter sa voix au loin

Par toutes les forêts de la grand'race humaine !

Mais l'ambition impatiente et universelle du poëte le perdit ; on ne sut pas qu'il avait créé en France la comédie régulière. Ce n'était qu'une partie de son œuvre, d'ailleurs, qu'un début intelligent ; et ce début trompant les espérances qu'il avait données, on s'en souvint comme d'une promesse restée sans effet. Néanmoins, la comédie d'*Eugène*, si sévèrement qu'on la juge, formait une transition entre le moyen âge et l'époque moderne : la route était désormais ouverte aux auteurs comiques.

GREVIN

Un jeune homme également précoce, qui goûtait vivement et se proposait de cultiver à son tour l'art dramatique, aida à la même transition. Jacques Grevin admirait chez Jodelle le savoir et la promptitude de l'écrivain, il jouait un rôle dans ses pièces; il était enfin son disciple à quelques égards. Mais il avait dans l'esprit quelque chose de plus net que Jodelle et de plus populaire, un sens de la vie pratique, une rigueur de jugement qui donnèrent à ses travaux un cachet particulier. Il a dit lui-même :

> Quant à moi, je n'ai pas la trompe, ni la lyre,
> Pour la guerre ou l'amour heureusement décrire.

Médecin, botaniste et Picard, il aimait au moins autant les sciences que les lettres. Dès la jeunesse, il cherchait des modèles de ces deux ordres dans l'antiquité, qui avait pour lui des charmes virils. Chez les Grecs il choisissait et traduisait Nicandre; il préférait Aristote à Platon. Dans la lit-

térature latine, les œuvres historiques lui avaient plu tout d'abord. Comme Machiavel, il avait demandé à Tite-Live les secrets de la politique romaine et réuni déjà les matériaux d'un travail sur Rome.

> Afin de buriner d'une main plus heureuse
> Dans l'acier immortel cette ville poudreuse.

Mais il renonça à une tâche pour laquelle il se trouvait trop faible. Sa profession, qui lui laissait peu de loisirs, lui fit adopter un genre qui lui paraissait exiger moins de temps, qui ne le forçait pas à *pindariser* ni à *pétrarquiser*, qui enfin vit d'action : le genre dramatique.

Malheur aux artistes superficiels «qui consomment leur temps et leur âge en un labeur semblable à celui des filles de Danaé pour assouvir leur esprit! » Ainsi pensait Grevin qui blâmait tour à tour et les hommes qui aiment la littérature frivole et les philosophes qui proscrivent le poëte comme un être léger. Selon lui, la littérature est une arme, la tragédie et la comédie, essentiellement agissantes, méritent d'être maniées par des esprits solides. C'est du moins l'idée générale qui se trahit dans ses premières œuvres.

L'aspect de son théâtre, et les aventures qui s'y rattachent, prouvent tout d'abord combien il voulait se mêler, s'attaquer peut-être à son siècle. Il a fait deux pièces entre autres dont l'histoire est singulière : la tragédie de *César* et la comédie intitulée *la Maubertine*. Dans la tragédie, qui fait penser au *Contr'un* de la Boétie, il proclame des principes de liberté politique, comme ailleurs, dans une épître véhémente contre Ronsard, il revendique les droits de la liberté

de conscience. Dans *César*, Brutus personnifie l'idée républicaine, et non-seulement il est le champion de la liberté, mais encore, par un excès qui plaisait au XVI^e^ siècle, il est l'apologiste de la doctrine qui conseille de frapper la monarchie en frappant le monarque. Au moment où il s'apprête à immoler César, il s'écrie, avec un accent de contagieuse éloquence :

Et quand on parlera de César et de Rome,
Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme,
Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
Qui aura d'un seul coup gagné la liberté.
Quand on dira : César fut maître de l'empire,
Qu'on dise quant et quant : Brute le fit occire !
Quand on dira : César fut le premier empereur,
Qu'on dise quant et quant : Brute en fut le vengeur !

Le même personnage, après avoir accompli le meurtre qu'il méditait, s'écrie :

Respire donc à l'aise, ô liberté romaine !

La tragédie de Grevin fut réimprimée au temps de Ravaillac, avec une préface hardiment hostile à la monarchie, et sous ce titre : *La liberté vengée ou César poignardé.*

La première comédie qu'il fit, *la Maubertine*, fut, dans un ordre inférieur, presque aussi agressive. On raconte que Grevin osa mettre en scène et désigner suffisamment des bourgeois parisiens, qui ne se méprirent pas sur son intention ; son audace souleva des récriminations énergiques. Il fut forcé de cacher son manuscrit et feignit, dit-on, de l'avoir perdu pour décliner la responsabilité de cette

tentative légèrement aristophanesque. En réalité, il ne fit probablement qu'ajourner la publication de sa comédie, qu'il donna plus tard en faisant disparaître le titre. Nous croyons la posséder aujourd'hui. Elle ne répond guère, avouons-le, à l'idée que nous en donne cette anecdote; elle ne nomme personne, et l'allusion n'y dépasse pas les bornes d'une censure permise. Mais on se tromperait fort si l'on jugeait uniquement Grevin sur les faits qui viennent d'être racontés. Bien qu'ils trahissent le caractère de l'homme et sa tournure d'esprit, plus sévère que celle de Jodelle, il ne faut pas en tirer des inductions générales.

Grevin, jeune et doué d'un esprit mordant, était porté sans doute à se servir de l'art dramatique, avec violence; mais son but et son effort, avant tout, fut de concourir à l'établissement d'une comédie française et d'un théâtre : ce qu'il fit de deux manières, par ses conseils et par ses œuvres. Comme Jodelle il indiquait les exemples à suivre, comme lui il attaquait de front la mode de son temps. Mais, malgré la vivacité de son tempérament littéraire, il mettait une heureuse mesure dans ses idées théoriques, quand il les raisonnait et les écrivait. La comédie qu'il désirait pour la France était la comédie moyenne, tout à la fois populaire et littéraire, antique par la régularité et contemporaine par le sujet, « en telle pureté qu'anciennement Aristophane la baillait aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains. » Plaute surtout le charmait; il admirait en lui l'homme autant que le poëte.

» Plaute, poëte comique, d'un commun consentement estimé en son temps sur tous plus excellent, ayant dépendu

tout son bien en habillements scéniques, devint, comme récite Crinitus, en telle extrémité qu'il fut contraint se louer à un meunier pour tourner les meules d'un moulin à bras. Et là, étant en perpétuel travail, continua son œuvre jusques à cent cinquante comédies, comme raconte Aulu Gelle. »

Pour établir parmi nous la comédie régulière, on devait imiter la persévérance de Plaute aussi bien que son théâtre, et tout d'abord combattre deux influences funestes : la grossièreté des farceurs, et la délicatesse affectée des courtisans.

Les farceurs, que Grevin compare aux bateleurs des fêtes flamandes, ne savent, dit-il, que lancer du haut de leurs échafauds de grossières invectives. Il rappelle à ce propos le proverbe ancien : ἐξ ἀμαξῆς λοιδορεῖν. Quand il consent à prendre plus au sérieux les œuvres dramatiques du moyen âge, quand il tient compte de l'espèce d'art nécessaire pour mêler aux poëmes dramatiques des allégories ingénieuses, alors il s'indigne de voir profaner sur le théâtre les traditions sacrées du christianisme.

Non ! ce n'est pas de nous qu'il faut,
Pour accomplir cet échafaud,
Attendre les farces privées
Qu'on a toujours moralisées ;
Car ce n'est notre intention
De mêler la religion
Dans le sujet des choses feintes.
Aussi jamais les lettres saintes
Ne furent données de Dieu
Pour en faire après quelque jeu.

Ainsi parle-t-il dans l'avant-jeu de *la Trésorière*. Puis venant à des critiques directes contre les écrivains de l'école allégorique :

Ils introduiront la Nature,
Le Genre Humain, l'Agriculture,
Un Tout, un Rien, et un Chacun.
Le Faux Parler, le Bruit Commun,
Et telles choses, qu'ignorance
Jadis mêlait parmi la France.

Grevin insiste sur la nécessité d'affranchir la comédie, de lui donner une forme plus raisonnable, une gradation plus habile. Il revient à la charge dans ce prologue des *Ébahis*.

Je ne suis pas ici venu
Pour vous conter par le menu
Le discours de la comédie.
.....
Je viens de la part du poëte,
Lequel vous remontre par moi
Ce qui le tient plus en émoi :
Le premier point, c'est qu'on endure
Ces étourdis faisant mercure
De chaque bois mal raboté
Pour servir l'Université.
Une grande troupe mal choisie
Se joue de la poésie,
Et imprudente, rimassant,
A cor et cri va pourchassant
Cette déesse tant prisée
Dont ils font naître la risée :
Car, comme nouveaux bateleurs,
Afin d'enrichir les fureurs
De leurs tragédies farcées,

Ou leurs farces moralisées,
Pour la faiblesse de leurs reins,
A trompettes et tabourins
Et gros mots qu'on ne peut entendre
Ils se sont essayés de rendre
Et mouvoir au dedans du cœur
Du plus attentif auditeur
Une pitié, une misère,
Au lieu qu'un bon vers doit le faire.

Voilà ce que Grevin reproche aux farceurs. Se retournant ensuite d'un autre côté, il attaque comme nuisible à l'art l'esprit de cour. Les courtisans ou ceux qui veulent leur plaire ont inventé un langage hyperbolique qui ne vaut pas mieux que le style des tréteaux. Allant d'un extrême à l'autre, ils substituent à la gaucherie quintessenciée des farceurs, les raffinements puérils du bel esprit. Rien n'est plus contraire à l'essence de la vraie comédie, qui doit être populaire, naturelle, prise dans le vif des choses et des mœurs du temps. Pourquoi « faire parler un cuisinier des choses célestes et descriptions des temps et des saisons, ou bien une simple chambrière française des amours de Jupiter avec Léda, et des vaillantises d'Alexandre le Grand? » Encore moins doit-on porter dans le langage cette affectation déjà si ridicule dans les idées. Que les personnages s'expriment naturellement. » Il ne se faut renfrogner, car il n'est pas ici question de farder la langue d'un mercadant, d'un serviteur et d'une chambrière. Le vulgaire a plus tôt dit que pensé... Le comique se propose de représenter la vérité et la naïveté de sa langue, comme les mœurs et les états de ceux qu'elle met en jeu

sans faire tort à sa pureté, laquelle est plutôt entre le vulgaire (je dis si l'on change quelques mots qui ressentent leur terroir) qu'entre ces courtisans qui pensent avoir fait un beau coup, quand ils ont arraché la peau de quelques mots latins pour déguiser les français qui n'ont aucune grâce, disent-ils, s'ils ne donnent à songer aux femmes, comme s'ils prenaient plaisir de n'être point entendus. »

C'est ici le plus vrai sentiment de Grevin ; il en veut moins peut-être aux farceurs, qui malgré tout sont enfants du peuple, qu'aux raffinés d'esprit. On le voit, quand parlant du style tragique il raille la fausse majesté de la diction. Dans sa tragédie de *César*, il a, dit-il, évité « un tas de grands mots propres à épouvanter les petits enfants ; » et afin d'atteindre plus sûrement l'expression intelligente des passions populaires, il a remplacé, dans le chœur, les chantres traditionnels « par des gendarmes des vieilles bandes de César. »

En résumé ce que demande et conseille Grevin, c'est la vérité dans l'art. L'insistance de ses critiques montre le prix qu'il attachait au triomphe de ce principe.

Si Grevin eût servi par ses œuvres aussi heureusement que par ses conseils l'art dramatique, il lui eût fait faire un grand pas. Par malheur son théâtre n'est pas au niveau de sa poétique ; portant beaucoup plus d'originalité dans l'étude des choses que de perfection dans l'accomplissement des œuvres d'art, il composa évidemment ses pièces avec négligence et précipitation. On doit même ajouter qu'il ne mit dans le choix des sujets ni la sponta-

néité qu'on aurait pu attendre de lui, ni une entière bonne foi. Chacune de ses pièces offre à la critique des doutes à éclaircir et certaines questions de propriété à résoudre. Il a fait une tragédie, et, dit-il, trois comédies. La tragédie de *César* passait déjà du temps de Grevin pour devoir bien des choses à celle de Muret. Les deux comédies intitulées *la Maubertine* et *la Trésorière* n'en ont toujours fait qu'une probablement, sous deux titres, malgré l'assurance que nous donne l'auteur d'avoir perdu la première. *Les Ébahis* sont-ils une pièce originale? sont-ils empruntés à l'Italie? on a hésité sur ce point. Nous croyons avoir trouvé le secret de l'étrange combinaison qui a produit cette pièce. Sans nous arrêter au détail de ces débats secondaires, abordons tout de suite l'analyse des œuvres, et racontons rapidement quelle fut leur histoire selon nos conjectures.

Il nous reste de Grevin deux comédies, dont chacune est en cinq actes et en vers de huit syllabes : *la Trésorière* et *les Ébahis*. Ni l'une ni l'autre n'a été conçue par Grevin. Il a imité ou plutôt il a librement refondu des pièces de ses contemporains, en y mêlant des allusions ou des développements satiriques. L'étude que nous venons de faire de la comédie de Jodelle nous rend facile l'appréciation de la comédie de Grevin; l'une n'est réellement qu'une seconde façon de l'autre. Nous avons déjà fait connaissance avec tous les personnages; ils reparaissent ici en changeant à peine de nom et d'allure. L'abbé revient sous la figure d'un *protonotaire;* le gentilhomme Florimond, sous les traits de *Louis, gentilhomme;* le mari

niais, Guillaume, sous l'habit du *trésorier,* qui admire la vertu de sa femme. La coquette Constance ressemble à Alix, qui mène de front plusieurs intrigues. Quant au sujet, même donnée, même situation principale, même rencontre fâcheuse de trois personnes, toutes les trois dupes d'une seule femme. Comment cette analogie soutenue a-t-elle pu échapper aux lecteurs? C'est que Grevin brouille hardiment ce qu'il emprunte. Il ajoute des incidents à l'action, des traits caustiques à chaque scène et un peu de crudité aux situations déjà licencieuses. Il modifie les caractères, atténuant les uns, forçant les autres. L'abbé Eugène, qui employait ses bénéfices à des transactions si étranges, n'est plus, sous le nom de protonotaire, qu'un échappé de collége étourdi et timide, qui abandonne à Constance l'habileté et le savoir-faire. En effet la coquette, qui ne manquait pas chez Jodelle d'une certaine douceur perfide, prend ici une physionomie odieuse. Ses ruses sont doublées d'une impudence intéressée et avide; elle reçoit le prix de ses vices, et c'est elle-même, quand un jeune homme cherche à emprunter pour pouvoir lui donner, c'est elle-même qui prête la somme. En un mot, il se révèle dans ce portrait une amertume assez vive contre les femmes. Elles sont privilégiées, selon Grevin, en matière de galanterie; le cœur banal

> Ressemble cette lampe ardente
> Qui est dans l'église pendante,
> Afin d'allumer les chandelles,
> De tous les offrandes nouvelles :
> Elle en allume infinité
> Sans perdre rien de sa clarté.

Les traits de ce genre plaisent à Grevin ; l'ironie chez lui est rude, sans grâce et sans mesure. Il y met plus de vigueur que de gaieté. Il s'empare sans indulgence de la réalité la plus dure et emploie pour la peindre des vers qui conviennent mieux à la satire qu'à la comédie. L'eût-on laissé faire, peut-être il aurait porté sur le théâtre la satire personnelle. La pièce dont nous parlons le prouve. En effet, cette trésorière, surprise au milieu de ses menées honteuses, paraît avoir existé. Grevin nous dit qu'elle habitait la place Maubert, et nous savons qu'il fut vivement attaqué pour avoir écrit *la Maubertine*. Tout porte à croire que les bourgeois de Paris reconnurent dans le portrait de Constance et désignèrent la malheureuse héroïne de cette aventure. Le poëte aurait alors caché sa pièce, en assurant à ses amis qu'on la lui avait dérobée, et plus tard il aurait supprimé le titre pour la publier sans péril (1).

Ainsi *la Maubertine* ou *la Trésorière* fut une légère tentative de comédie satirique, tentative faite par un médecin lettré qui, dénué d'imagination, mais observateur, chercha un cadre à ses railleries et l'emprunta soit aux œuvres, soit aux aventures de ses contemporains.

Un second exemple, une seconde application du même procédé se trouve dans la comédie beaucoup plus remarquable des *Ebahis*. Elle est également mi-partie d'imitation directe et de satire originale ; elle est également empruntée à un ouvrage dont Grevin ne parle pas ; mais

(1) Elle parut avec cette indication, qu'elle avait été représentée au collége de Beauvais, le 5 février 1558.

ce modèle est plus oublié qu'*Eugène*, car il est antérieur à 1552. Il faut reculer, pour le reconnaître, en deçà de la date qui nous a servi de point de départ. Si l'on n'a pas remarqué le rapport de *la Trésorière* et d'*Eugène*, à plus forte raison n'a-t-on pas reconnu l'origine des *Ebahis*. C'est une contrefaçon libre d'une comédie de Charles Estienne.

Un fait biographique met sur la trace de cette imitation. Jacques Grevin, quoiqu'il se vante de ne pas chanter l'amour, a consacré un livre de vers à une jeune fille qu'il appelle Olympe. Cette jeune fille s'appelait véritablement Nicole Estienne. Elle avait pour père Charles Estienne, qui s'acquit une réputation comme médecin, comme érudit et comme imprimeur. Grevin ne réussit pas à obtenir la main de Nicole, mais nous savons ainsi qu'il a vécu dans la société des Estienne, au moins pendant quelque temps ; or ils ont exercé une certaine influence sur les destinées de la comédie française, et nous leur devons une mention spéciale.

L'impulsion que donna aux études d'érudition littéraire la noble famille des Estienne, est un fait des plus connus comme des plus importants de l'histoire du XVI^e^ siècle. Personne n'ignore que dans la maison de Robert I^er^, rendez-vous habituel des savants, où l'on parlait toutes les langues, les femmes, les enfants, les serviteurs mêmes vivaient comme dans l'atmosphère naturelle de la Renaissance classique. Le jeune Henri, entendant lire la *Médée* d'Euripide, s'enthousiasmait pour le grec avant de le comprendre. « Cette mélodie des mots grecs, dont je ne saisissais rien que le son, dit-il lui-même, caressait mes

oreilles avec tant de volupté que ma seule préoccupation, jour et nuit, était de devenir acteur dans ces pièces dont j'avais été spectateur. » L'écolier prétendait aller à l'étude du grec directement, sans passer par les traductions latines. Les travaux qu'il fit plus tard, au lieu de tempérer cette prédilection impatiente, lui apportèrent toutes sortes de raisons pour regarder l'antiquité grecque comme le modèle incomparable que la France devait se proposer. Selon lui, le génie de notre nation était digne de comprendre et de continuer le génie hellénique, beaucoup plutôt que de copier l'art italien. Il ne se trompait pas ; si l'on peut contester quelques-uns de ses arguments en faveur de *la conformité du langage français avec le grec*, il faut avouer que la solidité du bon sens français est mieux en rapport avec la sobriété de l'art grec qu'avec l'ingénieuse affectation des Italiens. C'est l'honneur des Estienne, de ne s'être pas laissés entraîner par la mode de leur temps et d'avoir déterminé avec une grande virilité d'esprit les devoirs des écrivains en matière d'imitation.

Fidèle à cet esprit, un des membres de la famille, Charles Estienne adressa un jour au dauphin (plus tard Henri II) une « épître déclarative de la manière que tenaient les anciens tant à la composition que jeu et appareil de leurs comédies. » Il exprimait le vœu que la France possédât une comédie française. Dès les premiers mots, il opposait à nos farces les œuvres antiques.

« Je ne puis assez louer, Monseigneur, la coutume des anciens en leurs comédies qu'ils appelaient nouvelles, et la façon de disposer et poursuivre leurs sens et arguments en

icelles, pour donner récréation aux auditeurs. Laquelle manière, si jusques à ne ce jourd'hui était parvenue, je ne crois point que ne fussions aussi heureux en ce cas qu'ils étaient : considéré que notre langage, tant pour exprimer que pour aorner et décorer quelque chose, n'est de rien pour le présent inférieur au leur, combien que, pour la plupart, du leur soit descendu. Mais à ce que maintenant j'en aperçois, notre rude vulgaire a fort syncopé sa manière ancienne en matière de comédie... De sorte que pour notre comédie vulgaire n'avons retenu qu'un acte simple de leur comédie nouvelle : n'ayant encore observé la manière de faire et suppléer ce qui facilement sans exprimer se pourrait entendre ; qui est un des points en quoi les anciens facteurs mettaient plus de peine. Dont est advenu qu'en plusieurs de nos comédies ne se trouve sens, rithme, ne raison, seulement des paroles ridicules, avec quelque badinage, sans autre invention ne conclusion. Les aucuns ont bien pris et retenu le mal que les anciens commettaient en leurs satyres, comédies vieilles et tragédies, quand, sous ombre de personnes lascives, taxaient les plus grands et notables, mèmement s'ils parlaient de quelques personnes civiles, ne se gardaient de les nommer par noms et surnoms ou en baillaient telles significances qu'il n'y avait celui des auditeurs qui ne l'aperçut facilement, et telle fois est advenu que le personnage de qui l'on parlait était en présence, ce qui ne se pouvait faire sans trop grande impudence et témérité. Au moyen de qui l'on a vu advenir grand scandale. Autres, imitans les tragédies, ont fait moralités et semblables choses, avec

telle grâce et tel ornement d'antiquité que rien ne se peut dire semblable sinon la couverture, et se taxaient des supérieurs. Qui fut la raison pour laquelle les anciens abolirent telles folies, trouvèrent la comédie qu'ils appelaient nouvelle, en laquelle n'introduisaient que villageois ou personnages de vile qualité, ne parlant d'autres cas que de mariage, amour et semblables choses; lesquelles, afin qu'elles fussent délectables aux auditeurs, déduisaient en telle sorte et si commodément, avec changement de propos, choses inopinées, célées et puis découvertes, laissant un propos pour entrer à l'autre, puis reprenant le premier point et le faisant convenir avec le dernier, avec si grande dextérité et manière que cela rendait un plaisir incrédible aux spectateurs. »

Charles Estienne entre ensuite dans le détail des représentations antiques. Il expose au dauphin combien était commode ce qu'on appelait le théâtre, quelles places d'honneur y étaient réservées aux grands, quels plaisirs y trouvait le peuple; et il revient aux pièces elles-mêmes, dont il admire la juste mesure et les heureuses divisions.

« Toutes comédies étaient divisées en cinq ou six actes, et le plus communément en cinq : chacun acte soutenait sens parfait. Parquoi à la fin d'iceux, pour recréer les assistants, se faisaient divers et plusieurs ébattements, puis rentraient aux autres actes. Et, ainsi poursuivaient leur comédie. Et quand deux personnes ou trois avaient devisé et tenu propos ensemble et que l'on se retirait, ou qu'il en venait un autre en nouveau propos, ils appelaient

cela une scène. De sorte que chacun acte, selon la variation des personnages et devis qu'ils tenaient, était aussi divisé en cinq ou six scènes pour le moins. Et par ce moyen jamais ne demeurait sur l'échafaud personnage qui n'y fut nécessaire, ou pour parler, ou pour écouter les autres à quelque intention. Qui est une des choses en laquelle plus nous faillons et que plus je trouve inepte en nos jeux et saintes comédies. »

Ces observations, présentées d'une manière obscure, sont pourtant le fruit de la réflexion. On les trouve au commencement d'un vieux livre, imprimé en caractères gothiques, et intitulé : *Comédie du sacrifice, des professeurs de l'Académie vulgaire senoise, nommez Intronati, celebrée ès jeux d'un Karesme prenant à Senes, traduite de Langue Tuscane par Charles Estienne.* (MDXLIII, *à Lyon, par François Juste et Pierre de Tours.*) Singulière chose sans doute que d'offrir au dauphin la traduction d'une pièce italienne pour lui « donner à connaître la grâce que *les anciens* eurent à bailler récréation par leurs comédies. » Mais la contradiction n'est qu'apparente. Aux yeux de l'auteur, c'est aux anciens qu'il faut attribuer la meilleure des pièces italiennes. Sans doute les académiciens de Sienne sont d'habiles metteurs en œuvre, mais il les admire plutôt comme des imitateurs que comme des écrivains originaux, et il adopte par conséquent leurs modèles plutôt qu'eux-mêmes. Aussi brouille-t-il un peu les noms italiens dans sa mémoire, et le passage suivant est un témoignage curieux, à plus d'un titre, de la vraie pensée de Charles Estienne.

« Je veux, dit-il, vous donner à connaître la grâce que les anciens eurent à bailler récréation en leurs comédies; car de ce, Monseigneur, je vous veux ascertainer que cette présente comédie, jaçoit que des anciens n'ait été faite, mais de bons et modernes esprits Sénois, studieux de toute antiquité et honnêteté, faisant de leur langage tuscan une profession et académie qu'ils nomment *Intronati*, toutefois en lisant, j'espère que la trouverez telle que si Térence même l'eût composée en italien, à peine mieux l'eut-il su dicter, inventer ou se déduire.

» Du langage, je m'en tais : toutefois que pour vulgaire italien, je pense que c'est le meilleur qu'oncques fut prononcé. Et quant au reste, ne croirai jamais que touchant l'invention et déduction à l'imitation ancienne, nul des poëtes modernes, soit italiens ou français, jusques à présent en ait faites la pareille. J'y mettrai Pietro Aretino avec sa *Courtisane* et plusieurs autres, Pietro Ariosto avec sa *Lena* et son *Maréchal* (sic) et son *Negromant*, et semblables facteurs italiens. Et quant aux français, j'y mettrai *Patelin* avec sa Guillemette et son drapier (combien que soit chose aussi bien composée pour notre temps que l'on sache trouver), Coquillart avec son *Plaidoyer*, Crétin avec son *Thibault Channevotte*, et plusieurs autres facteurs français. Bien est vrai que la plupart des Italiens que j'ai nommés et semblablement tous nos Français se sont contraints aux rithmes de leur langue, comme aussi les anciens ont toujours fait à leurs nôtres. Mais les bons personnages compositeurs de cette comédie voyant que le vers ôte la liberté du langage et propriété d'aucunes phrases ont beau-

coup mieux aimé faire réciter leurs comédies en belle prose (pour mieux montrer l'effet et sens d'icelles) que de s'assujettir à la rithme. »

Ainsi, une comédie régulière en cinq actes et en bonne prose, vraisemblable, bien divisée et bien déduite, qui succéderait en France à la farce de Gringore, comme, chez les anciens, la *comœdia nova* à la *comœdia vetus*, un théâtre au lieu de tréteaux, l'essai d'une langue comique digne de notre pays; un art civilisé enfin qui offrît aux honnêtes gens un plaisir délicat de pensée et de goût : voilà ce que désirait Charles Estienne. Son vœu fut-il entendu ? nous l'ignorons. Mais il a exercé autour de lui, dans sa famille, parmi ses amis, une influence dont nous pouvons retrouver et indiquer la trace.

Henri Estienne, son neveu, cherchait comme lui à marquer dans la littérature française la véritable direction à suivre. Comment devait-on concilier l'étude des modèles venus du dehors avec l'inspiration originale ? Où s'arrêterait la mode qui introduisait en France une petite Italie ? A cet égard, tout le *Dialogue du langage français italianisé* est rempli de bonnes observations de détail. L'auteur rappelle à chaque instant, comme une autorité, la farce de Pathelin. Si bien qu'un des interlocuteurs se prend à dire : « — Avez-vous lu cette farce de bout en bout ? car déjà, tantôt, vous en avez fait mention. — Oui, mais il y a longtemps. Toutefois, il me souvient encore de plusieurs bons mots, voire de maints bons et beaux traits, et de la bonne disposition conjointe avec l'invention gentille ; tellement qu'il me semble que je lui fais grand tort en l'appe-

lant une farce, et qu'elle mérite bien le nom de comédie ; aussi bien, pour le moins, que plusieurs de celles que jouent ceux qui, pour le jourd'hui, s'appellent *comedianti*.»

Le neveu de Charles Estienne avait eu sans doute quelques entretiens avec son oncle sur l'art dramatique.

Ailleurs, chez Lazare de Baïf, Charles Estienne saisit l'occasion d'intéresser des gens de cour à cette question. Il habitait chez l'ambassadeur en qualité de précepteur ; il le suivit même en Italie, et, telle fut son influence, qu'un jour, le diplomate, charmé de connaître le théâtre grec, se mit à traduire mot pour mot l'*Electre* de Sophocle (1537); son fils, Jean-Antoine de Baïf, disciple d'Estienne, se préparait aux traductions qu'il exécuta plus tard. Enfin, Estienne lui-même avait déjà traduit, en 1540, l'*Andrienne* de Térence, malgré la célébrité acquise à cette pièce parmi nous, depuis que Bonaventure Despériers et Octavien Saint-Gelais l'avaient fait passer dans notre langue. Il donna, en 1547, la comédie du *Sacrifice*, qu'il avait rapportée d'Italie. Ainsi, par ses œuvres et sa théorie, comme par sa vie et par ses relations, Charles Estienne fut un promoteur savant des études dramatiques, placé entre l'école gauloise et l'école de la Pléiade.

Venons à cette comédie du *Sacrifice* qui excitait si vivement son admiration. Elle fut plus tard et resta désignée sous un autre nom : les *Abusés*. Ce nom lui convient mieux, car il s'agit de deux vieillards trompés par leurs serviteurs et leurs enfants. C'est bien la comédie italienne, faite de travestissements et d'équivoques. La licence ne manque ni dans le sujet ni dans les détails. Quant à la structure de

la comédie, les auteurs ont plutôt songé à multiplier les méprises qu'à toute autre chose. Ces réserves faites, il faut avouer que l'action est conduite avec beaucoup d'art, que chaque scène se développe avec une aisance et une clarté singulières et que les caractères se meuvent au milieu de cet enchaînement d'incidents comiques sans aucune contradiction et sans aucun embarras.

La pièce aujourd'hui est devenue rare. Afin qu'on puisse la juger, nous allons en donner quelques scènes qui auront le double avantage de faire connaître le style et la façon générale de l'auteur et de nous permettre une comparaison entre lui et son imitateur, Jacques Grevin.

GÉRARD ET VIRGINIO, *vieillards.*

GÉRARD. — Fais donc, Virginio, si tu as vouloir de me faire service en ce cas (ainsi que tu m'as promis) que plus tôt qu'il sera possible, soit achevé ce benêt mariage, et me retire quelquefois de cet embrouillé labyrinthe, auquel je ne sais comment je suis encouru si desprouveument. Et si, par cas d'aventure, quelque chose se retardait, comme de n'avoir argent comptant pour la vêtir (car je sais bien que tu as quasi tout perdu à ce piteux sac de Rome) ou de n'avoir point accoutrement de logis ; ou, par aventure, que tu te trouvasses un peu mal aisé pour fournir aux noces, dis-le-moi franchement, sans autre respect, et tu verras que je pourvoierai à tout facilement. Et ne me sera fâcherie, pourvu que cette entreprise suive, de dépendre dix ou onze écus davantage (que, Dieu merci ! je sais bien encore où ils sont) pour accomplir une fois cette mienne fantaisie... Tu sais bien que nul de nous deux est plus herbe de mars, mais bien de mai, et possible encore !.. Car plus on va avant, et plus se perd de temps. Ne t'émerveille, Virginio, si je t'importune tant de cette affaire, car je te jure ma foi que depuis que je suis entré en cette rêverie, je n'en dors la moitié de la nuit : et qu'il soit vrai, pense à quelle heure je me

suis levé ce matin : et sache encore que devant que vinsse huy céans, pour peur de ne t'éveiller sitôt, j'avais déjà ouï la première messe à la grande église. Et si par cas d'aventure, tu eusses changé propos, et te semblât que mes ans ne convinssent pas à la jeunesse de ta fille (car ils sont déjà sur le compte de cinquante ans, et possible passent en avant), dis-le-moi hardiment. Je pourvoirai bientôt à tout, en tournant ma fantaisie ailleurs, et toi et moi par un même moyen délivrerai de fâcheries ; car tu sais bien si je suis grandement sollicité de m'accoupler en d'autres maisons.

Virginio. — Ne cestuy, ne autre respect me pourrait retarder de cette affaire, Gérard, s'il ne tenait qu'à moi aujourd'hui de te faire épouser ma fille, que je ne fisse. Et jacoit que j'aie quasi tout perdu au sac, ensemble Fabricio, mon fils, que j'aimais si chèrement, toutefois encore, la grâce à Dieu! m'est demeuré tant de patrimoine, que j'espère bien vêtir et faire les noces de ma fille sans grever mes amis, n'appeler personne à mon aide... Ne pense pas que j'ignore que je suis homme, pour me dédire de ce que je t'ai promis, moyennant que la fille en soit contente ; car tu sais bien que cela n'est point honnête, entre marchands, de faillir à ce qu'ils ont une fois promis.

Gérard. — C'est un cas, Virginio, qui s'éprouve plus en paroles que non en faits, entre les marchands du jourd'hui. Je ne voudrais pas pourtant dire que tu fusses de ceux-là. Toutefois de me voir mener d'aujourd'hui en demain et de demain à l'autre, cela me fait avoir soupçon de je ne sais quoi ; et ne te connais point si bête que, quand tu voulsisses, tu ne fisses faire ta fille à ton plaisir.

Virginio. — Je te dirai. Tu sais bien qu'il m'a fallu aller à Bologne ces jours passés, pour arrêter un compte de marchandises que nous avions ensemble, le sire Bonepart Gisilieri, le chevalier Casio et moi : et, pour ce que je n'avais autre que moi à mon logis, et que encore je demeurais au village, cela n'eut pas été beau de laisser ma fille en garde à mes chambrières ; et pourtant je l'envoyai au monastère de Saint-Crescence, à sœur Camille, sa tante, où elle est encore de présent. Car tu sais que je ne fis encore qu'à arriver hier en cette ville et tout maintenant je viens d'envoyer mon valet lui dire qu'elle revienne.

Gérard. — Sais-tu bien au moins pour certain qu'elle soit encore au monastère, et non ailleurs?

Virginio. — Comment, si je le sais! où voudrais-tu donc qu'elle fût? Quelle demande est-ce là?

Gérard. — Je te dirai la raison. Je me suis transporté quelquefois au dit lieu, pour quelques affaires que j'y avais, et je me suis enquis d'elle, mais oncques ne la pus voir : mêmement aucunes des religieuses de céans me dirent qu'elle n'y était pas.

Virginio. — C'était pour autant que ces bonnes mères la voudraient bien faire religieuse, pour hériter après ma mort ce peu de reste qui m'est demeuré. Mais pour cela, encore ne le tiennent-elles pas, non! Car je ne suis pas si vieux, Dieu merci!

Gérard. — Comment vieux! oh! je te promets que je me trouve encore aussi bien dispos de la jambe maintenant comme j'étais en l'âge de vingt-cinq ans et ne voudrais pas que ces jeunes barbeaux qui vont tout le jour faisant les braves par cette ville, avec la plume droite à la Guelfe, l'épée sur la cuisse, le poignard derrière les fesses, la cape à la bizarre, me fissent le reste en nul les choses quelconques... excepté, sans plus, au courir.

Virginio. — Tu as bon courage...

Gérard. — Quel âge peut-elle bien avoir?

Virginio. — Au temps du sac de Rome, qu'elle et moi fûmes prisonniers de ces chiens mâtins, elle était sur la fin des treize ans.

Gérard. — C'est tout juste ce qu'il me faut. Je ne la demanderai ne plus jeune, ne plus âgée. Virginio, j'ai les plus belles robes, les plus beaux joyaux, chaînes, carcans, accoutrements de femme, que homme qui soit en cette ville.

Virginio. — De par Dieu soit! je serai content de tout son bien et du tien pareillement.

Gérard. — Pourchasse donc l'affaire.

Virginio. — Du douaire, ce qu'est dit est dit.

Gérard. — Penserais-tu que je me voulsisse dédire? à Dieu ne plaise!

Virginio. — Va, ne te soucie! Pour certain, voici la nourrice, qui m'ôtera cette peine de l'envoyer appeler.

Regardons entrer la nourrice : c'est la femme qui tient les secrets des familles, qui se mêle à toutes les aventures, que tout le monde consulte, les pères comme les enfants, et qui elle-même prend conseil de tout le monde.

SCÈNE DEUXIÈME.

LES MÊMES, CLÉMENCE, *nourrice*, ET VIRGINIO, *vieillard*.

CLÉMENCE, *à part*. — Je ne sais moi que signifie cela ; que toutes mes gélines ont ce matin caqueté si étrangement qu'il semblait qu'elles dussent renverser tout ce que dessus dessous, ou bien m'enrichir d'œufs à planté. Il m'adviendra aujourd'hui quelque cas de nouveau, car elles ne font jamais cette vie, que ce jour je n'aie ou qu'il ne m'advienne quelque malencontre.

VIRGINIO. — Cette-ci doit bonnement deviser avec les anges ou bien ce benoist père gardien de saint François.

CLÉMENCE. — Et encore une autre fantaisie m'est advenue, dont je ne sais pareillement qu'en deviner : toutefois que mon beau-père confesseur m'a dit que je fais mal de mettre fantaisie à telle chose et ajouter foi aux divinations.

Virginio, impatienté du verbiage de Clémence, se décide à l'interrompre.

VIRGINIO. — Que barbettais-tu ainsi entre les dents ? Tu pensais possible de me tirer des mains quelques setiers de blé ou quelques livres d'huile, ou bien quelques flèches de lard, comme tu as de coutume, faisais pas ?

CLÉMENCE. — Ah ! vraiment voire ! O quel beau prodigue, de lui tirer rien des mains ! Pensez qu'il jette le lard par-dessous l'huis et ne laisse rien à ses enfants !

VIRGINIO. — Que disais-tu donc ?

CLÉMENCE. — Je disais que je ne savais pas ce que voulait dire qu'une belle petite chatte, que j'avais perdue bien quinze jours devant, ce matin est retournée en ma chambre, et après qu'elle

eût pris une souris et une petite dépense que j'avais, en se jouant avec, elle me renversa une pinte de vin Trébian que m'avait donnée le frère prédicateur des Cordeliers, pour autant que je lui fais la buée et lui blanchis son linge.

VIRGINIO. — Ce sont signes de noce. Mais tu voudrais dire que je t'en rendisse une autre, est-il pas vrai?

CLÉMENCE. — Il est vrai, puisque vous le dites.

VIRGINIO. — Or regarde si je suis devin. Mais comment va de Lélia, ma fille?

CLÉMENCE. — Hé! pauvre fille qu'elle est! Que mieux eût valu pour elle que jamais n'eût été née!

VIRGINIO. — Pourquoi cela?

CLÉMENCE. — Pourquoi! me demandez-vous? Ne sait-on pas bien que Gérard Foyani va semer partout que c'est sa femme et que tout est déjà fait?

VIRGINIO. — Il dit la vérité. Pourquoi donc te semblerait-elle pas bien logée en une maison honorable, à un riche homme, bien garni et ameublé de tout ce qu'il faut à un bon ménage. Et n'aura que débattre n'avec belle-tante, ne belle-mère, ne belle-sœur, ne cousin, ne cousines ou parentes de son mari, qui sont toujours comme chien et chat ensemble. Et si la traitera comme sa propre fille.

CLÉMENCE. — Et voilà tout le mal!...

La nourrice donne des raisons excellentes de son opinion, et traite avec un rude bon sens l'éternelle question du mariage et de ses convenances. L'amour-propre du vieillard souffre un peu; il a fort à faire de répondre aux arguments directs de ses domestiques (car Clémence a des alliés), quand ceux-ci lui rappellent les sages lois de la nature et l'engagent à demeurer tranquille.

Tandis qu'on défend si bien la cause de Lélia, elle a déjà avisé elle-même à ses propres intérêts. Elle a déserté le couvent et s'est mise au service du gentilhomme Flaminio,

qu'elle aime. Un déguisement habile lui donne l'air d'un jeune garçon. Elle court la ville, vêtue en page, non sans une inquiétude secrète, mais elle dissimule son embarras. Elle rencontre tout à coup sa nourrice Clémence et lui découvre qui elle est. La vieille femme se montre fort scandalisée de l'audace de Lélia. Notre page n'y prend pas garde, et malgré les exclamations qui accueillent son récit, elle se met à conter de point en point son aventure. Elle achève ainsi l'exposition de la comédie et prépare l'esprit des spectateurs aux péripéties qui vont suivre.

Une fois admise la donnée de la pièce, l'action devient rapide, les événements s'accumulent; le déguisement de Lélia donne lieu à des quiproquo de plus en plus bizarres et dont l'effet dernier est de dérober la jeune fille à son fiancé quinquagénaire. La stratégie des vieillards ne sert qu'à précipiter leur défaite. Ils unissent de leurs propres mains les jeunes gens qu'ils prétendent séparer. L'audace de la situation qu'ils amènent eux-mêmes est poussée si loin, qu'on ne peut pas la raconter. La comédie italienne donne ici l'exemple de ces libertés incroyables que notre scène adopta trop vite, qu'elle garda trop longtemps, et auxquelles faisait allusion Vauquelin de la Fresnaye quand il blâmait

> ... la honteuse besogne
> Qu'à Paris on fait voir en l'hôtel de Bourgogne.

La hardiesse de ces tableaux, qui nous gâte encore aujourd'hui la lecture de cette comédie, en a compromis en tout temps les vrais mérites. Certains critiques s'en sont

détournés pour cette raison et l'ont immédiatement proscrite. L'abbé Goujet, qui l'a mise à l'index, condamne sans rémission le rôle de Lélia, comme un modèle achevé d'impudence. Faut-il l'en croire? ne va-t-il pas trop loin? Juger ainsi ce personnage, c'est donner une fausse idée de Lélia, de la pièce et de l'habileté des auteurs italiens. Loin de faire de cette jeune fille un être perverti, éhonté, sans vergogne, ou même un enfant insolent, hardi comme un page, ils ont donné à la fugitive la physionomie virginale d'une orpheline victime des événements, de manière à tirer de la situation une source d'émotions délicates. Tout d'abord Lélia nous explique indirectement que les troubles de l'Italie l'ont arrachée à sa famille, que les malheurs de sa vie l'obligent à quitter le couvent, et que, malgré l'apparente assurance de son maintien, elle tremble de peur sous son costume d'emprunt.

« C'est bien une grand'hardiesse à moi, dit-elle, quand je y pense, considéré les deshonnêtes mœurs des jeunes gens de cette ville, que je m'enhardis de sortir de la maison toute seule à cette heure..... Mais de tout ceci est cause l'amour que je porte à cet ingrat, à ce cruel de Flaminio. »

Flaminio, en effet, est cruel sans le savoir. Ne voyant en Lélia qu'un page, il la charge d'un office qui lui fait éprouver tous les tourments de la jalousie. Elle est le témoin, le confident et l'auxiliaire d'un amour rival, elle porte les messages; cent fois elle est sur le point de céder à son désespoir, de fuir et de renoncer ici-bas au bonheur, qui n'est pas fait pour elle.

« Oh! quelle fortune est la mienne!

continue cette Lélia qui, dit-on, manque de grâce et de pudeur,

quelle fortune est la mienne! J'aime celui qui me hait et toujours me blâme! je sers celui qui ne me connaît, et par plus grand dépit encore, je lui aide à en aimer une autre (que quand on l'orra réciter, nul ne sera qui le croye), sans autre espérance que de pouvoir assouvir ces yeux à le voir un jour tout à mon aise!... »

Telle est cette figure. Elle a charmé plus d'un auteur dramatique, ou du moins on pourrait citer en divers temps des écrivains qui ont remis au théâtre le même tableau. Sans doute ils ont excusé avec plus de soin l'étrangeté de la démarche de Lélia par la sincérité de son affection; ils ont ménagé la délicatesse des spectateurs, mais déjà, dans la comédie du *Sacrifice,* la figure de Lélia est embellie par le dévouement, la patience et la douleur. Par exemple, à la fin du second acte, quand Flaminio, désespéré de ne pouvoir gagner le cœur d'Isabelle, reproche à son page de ne rien faire pour l'y aider, la scène devient insensiblement tragique.

Flaminio, *seul.* — Est-il possible que je sois hors de mon sens et que je m'estime si peu que je veuille aimer cette-ci outre son gré et servir celle qui me détruit, qui ne fait compte de moi et ne me veut complaire d'un seul regard. Serai-je de si petit courage et si vil que je ne puisse ôter cette honte et cette infection d'autour de moi!... Ah! voici Fabio... Et puis, qu'as-tu fait?

Lélia. — Rien du monde...

Flaminio. — Pourquoi as-tu donc tant demeuré? Tu veux devenir un vaut-néant, à la fin, je le vois bien!

Lélia. — J'ai un peu attendu là, parce que je voulais à toute fin parler à elle.

Flaminio. — A quoi a-t-il tenu que tu ne lui as pas parlé?

Lélia. — Parce qu'elle ne m'a pas voulu écouter; et si vous

faisiez selon mon conseil, sans nulle faute, monsieur, vous chercheriez autre parti et vous retireriez de cette brouillerie. Car, à ce que j'en ai pu comprendre, jusque à ci vous y perdez votre temps ; elle se montre trop obstinée envers vous de ne vous vouloir jamais montrer acte qui vous plaise.

Flaminio. — Et si Dieu le disait, elle a grand tort. Tu ne sais pas que tout à cette heure, ainsi que je passais par là, incontinent qu'elle m'a vu de sa fenêtre, Madame se lève de là et s'en va avec si grand dépit et dédain, comme s'elle eût vu quelque chose horrible ou épouvantable.

Lélia. — Laissez-la trotter, vous dis-je. Est-il possible qu'il n'y ait une autre qu'elle en cette ville qui soit digne de votre amour? Y eût il jamais autre qui vous agréât?

Flaminio. — Ainsi ne fût-il !... car j'ai grand peur que cela ne fût cause de tout mon mal, pource qu'auparavant j'ai bien grandement aimé cette Lélia, fille de Virginio Bellenzini, de qui je t'ai parlé ci-devant. J'ai peur qu'Isabelle ne se doute que cet amour dure encore à présent, et que pour cette cause, ne me veuille plus voir, ne rencontrer. Mais j'ai bonne intention de lui donner en bref à connaître que je l'aime plus que Lélia et que j'ai Lélia en grand'haine et je ne saurais plus ouïr parler d'elle. Et que ainsi voir, je lui en ferai tel serment qu'elle voudra que je ne mettrai jamais le pied où Lélia soit ne vue, ne ouïe. Et veux, comment que ce soit, que toi-même lui rapportes ces paroles.

Lélia. — Oh! mon Dieu !...

Flaminio. — Qu'as-tu à changer de couleur. Sens-tu quelque mal?...

En effet, Lélia se sent défaillir, et son maître lui demande naïvement si elle souffre de l'estomac.

Flaminio. — ..... Tu es devenu fort pâle. Va-t-en, va-t-en à la maison...

Lélia, *seule*. — Or, as-tu maintenant, pauvre misérable fille, de tes propres oreilles et de la même bouche de cet ingrat Flaminio, entendu l'amour qu'il te porte. Mal fortunée et mal contente Lélia! que veux-tu plus perdre temps à servir ce cruel

homme? Rien ne t'a valu la patience, rien les prières, rien les semblants que tu lui as montrés. Maintenant à grand'peine l'auras-tu par finesse. Mal aventurée que je suis ! refusée, chassée, fuie, honnie!... A quel propos sers-je celui qui me fuit? Qui me fait aimer celui qui me hait? Ah ! je vois bien que nulle lui plaît qu'Isabelle : il n'en demande point d'autre. Or, qu'il l'aie!... Car je le lairrai, ou je mourrai à la peine. J'ai délibéré de ne jamais plus ne lui servir en cet habit, ne jamais plus me retrouver devant lui, puisqu'ainsi est qu'il m'a tant à contre cœur.

Cette situation attendrissante est d'autant plus capable de toucher l'esprit du public, qu'elle forme un vif contraste avec les scènes voisines, scènes d'ironie et souvent de bas comique. Elle achève de donner une variété piquante à cette pièce, qui est tout à la fois une comédie de caractère et une comédie d'intrigue, et dont le cadre complaisant paraît susceptible de tout recevoir, depuis l'exquise observation des mœurs jusqu'à la bouffonnerie grossière et licencieuse des tréteaux.

On l'accueillit favorablement au XVI^e^ siècle, s'il faut en croire un passage de Guillaume Des Autels, qui cite quelque part « la comédie des *Abusés*, faite par les Intronati de Sènes, depuis, traduite du toscan en français par Charles Estienne, homme duquel la naissance fait grand honneur à Paris. » Mais il est permis de croire que l'aventure, le roman y furent plus appréciés encore que les caractères, et que certains esprits y cherchèrent précisément ce que l'abbé Goujet condamna. Cette supposition se changerait en certitude, s'il fallait deviner le goût public à travers le goût particulier du poëte, qui imita la traduction de Charles Estienne. Les traits les plus semblables des *Ébahis* et des

Abusés sont les traits licencieux · singulière maladresse de quelques écrivains qui prennent soin de retirer d'avance leurs œuvres du commerce des honnêtes gens et des gens de goût! Nous pouvons heureusement prouver le rapport des deux pièces sans avoir recours à ces indices.

Les *Ébahis*, de Grevin, disions-nous plus haut, renferment deux éléments distincts : une imitation directe de sa traduction de Charles Estienne, et une seconde tentative de satire dramatique. L'imitation est sensible dès les premières scènes. Le vieux Josse, qui brigue la main de Madelon, n'est autre que le Gérard de la comédie italienne ; le père de la jeune fille, Virginio, prend en français le nom même que portait en italien son compère ; il s'appelle Gérard.

> Le voisin Gérard m'a promis
> Que l'alliance commencée
> De Madelon ma fiancée,
> Se parfera l'un de ces jours.
> Mais, je pense, moi, que toujours
> Elle aura quelque fer qui loche.
> Il semble, à voir, que l'on l'écorche,
> Depuis que l'on parle du jour
> Des épousailles...

Josse, parlant ainsi, dit en mauvais vers ce que nous venons de dire en prose ; c'est le vieillard impatient et inquiet, qui veut se mettre en ménage et qui se vante de sa jeunesse :

> Je ne suis qu'à la fleur de mon âge!

Il songe à mettre dans ses intérêts Marion, la lavandière, femme aussi habile que la nourrice italienne (laquelle fait

la buée au couvent). Marion feint de travailler au succès de cette belle entreprise qu'elle raille et déjoue secrètement. Elle conseille au vieillard de régler son costume sur ses prétentions et de se parer davantage :

Que n'avez-vous habillement
Fait un petit (peu) plus proprement ?
Vous portez ci une fourrure,
Et si encore la froidure
N'est point à craindre...

Josse, se rendant aux raisons de Marion, donne l'ordre à son valet (qui reçoit la même commission dans les *Abusés*) de lui acheter des parfums et des essences.

Madelon se moque de moi,
Me voyant ainsi mal en point,
Portant par-dessus mon pourpoint
Tant de fourrures et drapeaux !

Le valet, Antoine, obligé de subir les conséquences de la folie de son maître, fait entendre les mêmes plaintes que son camarade italien, Scatissa :

Et par Dieu ! je ne m'en puis taire,
Depuis que ce badin, mon maitre,
Est amoureux, on ne peut être
En repos dedans la maison.
Il y a toujours à foison
Assez de matière nouvelle
Pour abêtir une cervelle.
. . . . . .
Grinçant les dents, roulant les yeux,
Criant si haut que tout en tremble,
Il nous fait venir tous ensemble.

« Guillaume, viens ci me pigner !
Toi, va-t-en chez le cuisinier !
Toi, va-t-en chez le porte-chape !
Et toi, va-t-en voir si ma cape,
Mon grand saie et mon vieux pourpoint
Sont racoutrés à mon apoint. »

Sans pousser plus loin le rapprochement des deux pièces, on reconnaît leur commune origine. La donnée italienne, dans ce qu'elle a d'important, est conservée. Mêmes vieillards, même quiproquo licencieux, même ébahissement final des Gérontes abusés. Il est vrai que Grevin dérange l'action et la structure de la pièce. Maître Josse, au moment où il demande la main de Madelon, se croit veuf; il ne l'est pas, sa femme ressuscite. Cette résurrection ajoute au caractère du vieillard un ridicule nouveau, et au dénoûment une surprise de plus. Mais Grevin, qui ne sait pas préparer les situations comiques, n'a rien gagné sur son modèle en lui faisant subir de pareils changements. Où il est original, c'est dans sa satire de mœurs, qu'il mêle comme il peut au tissu de la comédie. Contre les modes du temps, contre les marchands et les gentilshommes, contre les femmes surtout, Grevin a toujours quelque chose à dire qui vient de lui-même.

La plus saillante de ces critiques et la plus inattendue, dans une pièce d'origine italienne, est celle qu'il dirige contre l'Italie. Nous avons dit quelle aversion il éprouvait pour la galanterie affectée des poëtes méridionaux. Le style des *Ébahis*, tissu de locutions populaires, montre combien le médecin picard se souciait peu des délicatesses du plato-

nisme italien. Le gentilhomme se vante quelque part de ne pas « martirer sa vie de passions et de langueur. » Ces détails ne suffisaient pas à Grevin ; il a cherché une occasion de témoigner plus directement ses répugnances ; il l'a trouvée en transformant un rôle secondaire de la pièce originale. Il y a dans la comédie du *Sacrifice* deux personnages attachés également au service des héros de la pièce, mais de caractères différents : l'un est le pédant Pagliaricci, qui parle latin et débite à tout propos les sentences de son promptuaire ; l'autre est le spadassin Stragualccia qui affecte, dans son langage comme dans ses goûts, une trivialité énergique. Grevin a remplacé Stragualccia par le valet Julien, homme d'action, qui n'aime point le phébus, et Pagliaricci par messer Panthaleone, qui n'est point le type célèbre de la *comedia Dell'arte*, mais la caricature de l'Italie. Messer Panthaleone court le monde un luth à la main, en chantant son amoureux martyre.

Encor ce qui plus me contente,
C'est sa grâce, c'est sa beauté,
Et ne m'est rien la cruauté
Puisque je suis le serviteur
D'une dame de si haut cœur !

C'est le style du personnage. Et pour qu'il soit impossible de se méprendre sur l'intention de Grevin, il lui met dans la bouche des strophes italiennes. Julien, qui représente l'esprit gaulois, s'écrie :

Voyez moi ce brave Messerre !
Il lui semble, à voir, que la terre

N'est pas digne de le porter.
Vous le verrez tantôt vanter,
Tantôt élever ses beaux faits
Et conter ceux qu'il a défaits
A la prise d'un poulailler,
Et comme il sait bien batailler,
Quand il faut rompre un huis ouvert
Ou bien un pâté découvert,
Pour y plonger ses mains dedans!
Le voyez-vous curer ses dents?
Il a dîné d'une salade
Et au dessert d'une gambade.
Puis le voilà, frisque et gaillard,
Devant l'huis du sire Gérard
Faisant l'amour, et je m'assure
Qu'il y aura bien de l'ordure
Si Monsieur le sait une fois
Et qu'il l'y trouve...

Panthaleone continue malgré tout à réciter ses beaux chants d'amour.

Sera donc ma plaie immortelle
Pour autant que cette cruelle
Ne veut donner allégement
A ce qui cause mon tourment!
Si de ma douleur et ma plainte
Ell' n'est aucunement atteinte,
Qu'elle oye à tout le moins le son
De ma plus piteuse chanson.
Ingiustissimo Amor, perchè si raro
Corrispondenti fai nostri desiri!... etc.

Cette persistance met en fureur Julien, qui veut briser la « jazarde corde » de Panthaleone. Non! s'écrie-t-il,

Jamais, jamais sa feinte voix

N'eut pouvoir envers un François.
Il ne veut point tant de gambades,
Tant de chansons, ni tant d'aubades
En payement : tout cela ne peut
Le divertir de ce qu'il veut !

La colère croissante du Français se termine par un défi auquel Panthaleone essaye de répondre par des bravades. Julien lui réplique :

Vous n'avez guères que la bave.
Je le sais bien, je vous conois,
Vous regardant quand je vous vois !

Et plus loin :

Regardez, je suis Julien,
Qu'n'entend mot d'italien.
Mais si vous grognez autrefois,
Je vous ferai parler françois.

Parler français, voilà le dernier mot de Grevin. Assurément la langue qu'il prête à Julien est grossière, et, quoiqu'elle vaille mieux encore que le ton ignoble du spadassin Stragualccia, elle ne s'élève pas au-dessus du style des tréteaux. Mais, nous l'avons dit, Grevin combat l'affectation, il lui oppose la rude et directe trivialité de Julien, il fait ressortir à sa façon le ridicule de la mode, du jargon italianisé, du *courtisanisme*, comme disait Henri Estienne. Et ce nom arrive à propos, car la conclusion du dialogue d'Henri Estienne s'accorde avec la pensée finale de Grevin. Comparons. « Pour vous dire en peu de paroles ce qui en est, dit Philalèthe, et faire une conclusion de ce propos, il

faut que la raison domine, et en conférant le langage des uns avec celui des autres, il s'en faut rapporter à elle : tellement que si la raison se trouvait du côté des crocheteurs, voire des bergers, quant au langage, et non pas du côté des courtisans, il faudrait qu'ils passassent condamnation, quelque grands qu'ils fussent. » A quoi Philausone répond : « Plusieurs courtisans ne vous confesseraient jamais que cela pût advenir, que la raison se trouvât du côté des crocheteurs ou des bergers plutôt que du leur : et aucuns vous diraient bien pis, qu'ils n'ont que faire avec elle. — *Philalèthe* — Les courtisans qui parleraient ainsi parleraient mieux qu'ils ne penseraient, et diraient la vérité. Car je sais bien que plusieurs d'eux n'ont que faire ni que sonder avec cette madame qui s'appelle la Raison. »

Aucun commentaire n'expliquerait mieux le sens et le but des dernières scènes des *Ébahis*, que ce fragment du *Dialogue*. Julien est le champion brutal des idées exprimées par Philalèthe. Ainsi Grevin a-t-il peu à peu tourné en satire contre l'Italie une pièce qui commençait par l'imitation d'une œuvre italienne. Il tire du même lieu un modèle et une caricature. Seulement ces deux parties de la comédie ne se confondent pas, comme dans *la Trésorière*, où se mêlaient la satire et l'action ; elles se distinguent ici, elles se succèdent brusquement. L'auteur quitte Charles Estienne pour soutenir les idées railleuses d'Henri Estienne. On saisit sur le fait l'esprit véritable de Grevin, qui n'est pas absolument celui d'un auteur comique. Son honneur est d'avoir pris part au travail des hommes qui voulaient déterminer les qualités propres du génie français.

C'est un trait caractéristique de notre histoire littéraire, que nos engouements soient balancés par des retours de raison, qu'on découvre sous l'imitateur un critique et qu'il règne entre des écrivains divers un accord secret pour tempérer et contenir une influence étrangère qu'ils acceptent.

REMI BELLEAU

Il semble que chacun des poëtes de la Pléiade ait voulu tenter les voies de la poésie dramatique. Celui d'entre eux que l'on devait croire le moins doué pour la comédie était sans doute Remi Belleau. Ronsard avait classé parmi les poëtes de la nature ce paisible écrivain qui, établi dans la maison d'Elbeuf, en qualité de précepteur de Charles de Lorraine, s'occupait à décrire curieusement les couleurs et propriétés des pierres précieuses, à traduire les Phénomènes d'Aratus et à chercher pour ses bergeries des mots aimables et des diminutifs gracieux. Quand il mourut pourtant, et que ses amis l'eurent porté sur leurs épaules à sa dernière demeure (1577), on trouva dans ses papiers une comédie. Peut-être l'avait-il entreprise en souvenir de la représentation donnée par Jodelle vingt-cinq ans auparavant et dans laquelle Belleau jouait son rôle. L'œuvre était inachevée; une main inconnue la termina.

L'auteur avait dû composer lentement, à plusieurs reprises, cette pièce dénuée de mouvement, qui ne rappelle

pas l'élan satirique des novateurs. On n'y trouve même point le parti-pris calviniste qu'a pensé y voir l'abbé Goujet, sous l'impression d'une lecture trop rapide. L'héroïne est *un peu huguenote*, le poëte vante quelque part la modestie de ses paroles, de son maintien et de son âme ; mais ailleurs il fait railler par les valets cette même réserve virginale. « Cela ne tiendra pas contre l'amour, » dit la vieille Jeanne :

Encor que soyez réformée,
Cela passe légèrement.
Oui, oui, le simple accoutrement,
L'œil triste et la face baissée,
La coiffure mal agencée,
Couvent bien une affection,
Couvent bien une passion
De la chair qui époinçonne...
Mais n'y a-t-il ici personne
Qui puisse entendre mon propos?
Il faut que Jeanne, entre les pots,
Parle de réformation.
La nouvelle religion
A tant fait que les chambrières,
Les savetiers et les tripières
En disputent publiquement.
Jeanne en parle assez librement.

Ce fragment de monologue, s'il n'est guère comique, montre du moins que Remi Belleau considérait d'un regard assez froid les querelles de religion. Bien qu'il ait écrit le *Dictamen metrificum de bello huguenotico*, la préoccupation religieuse occupe réellement peu de place dans sa comédie. Il se contente d'emprunter au schisme et aux

luttes de son temps une donnée analogue à celles que l'antiquité et l'Italie employèrent si souvent. Une jeune fille, enlevée au sac de Poitiers, en 1562, par un capitaine, et confiée à un vieil avocat, se trouve exposée à conclure malgré elle un mariage misérable. Son protecteur, qui l'aime, prétend, pour la retenir auprès de lui, la marier à l'un de ses clercs, tandis qu'elle pense à épouser un jeune avocat du voisinage. Sans appui et sans fortune, elle va à contre-cœur devenir la femme de maître Jean. Déjà tout est préparé, le repas de noce se dresse, la table est mise, quand surviennent tour à tour et le capitaine, qui réclame sa jeune fille, et le père, qui la reconnaît. De là le titre de la pièce, emprunté comme de coutume à la situation du dénoûment.

La Reconnue, considérée sous le rapport de la structure, est une longue farce coupée de monologues, d'*à parte* invraisemblables et surtout de digressions morales et satiriques sur la vie militaire, sur la chicane et la faveur, sur les effets pernicieux de l'amour, qui corrompt les meilleurs fruits de l'éducation. Le style, plus poétique dans sa familiarité que celui de Grevin, et moins licencieux, manque presque partout de concision comique, sauf dans le dernier acte, qui n'est peut-être pas de Belleau. Mais malgré ses défauts, que l'analyse, dans sa sécheresse, fait ressortir davantage, on trouve à lire la comédie de Belleau un certain charme, indépendant de l'action et de l'intrigue. Le poëte, en effet, traçant une ébauche de la comédie domestique, a représenté l'intérieur d'un avocat avec tout le détail qui convient à un tableau de genre : le vieux mari

qui veut être jeune encore, la femme jalouse et acariâtre qui persécute du matin au soir tantôt l'époux infidèle, tantôt les servantes entêtées, ou encore la jeune fille, sa rivale ; puis, sur le second plan, les serviteurs qui se plaignent et la voisine qui fait des confidences à sa commère : voilà ce que l'auteur a mis en scène avec une complaisance manifeste et non sans bonheur. Il atteint dans ces peintures un comique léger. Si par exemple il fait parler le même personnage du vieillard amoureux, que tout à l'heure nous avons vu en scène, son style, comparé au style de Grevin, est plus aisé.

Mes membres sont gaillards et forts ;
Je n'ai rien dessus tout mon corps
Qui me fasse montrer caducque,
Que la dent noire et la perruque
Et des sillons dessus le front,
Qui vieillard et ridé me font.
Au reste je suis fort gaillard,
J'ai le parfum, le gant mignard,
L'escarpin, la chausse coupée,
La gibecière bien houpée,
La robe faite à haut collet,
Le clerc, le laquais, le mulet.
Bref ce que j'ai vu me déplaire
Aujourd'hui commence à me plaire.
Rien plus triste et fâcheux ne m'est
Et rien surtout ne me déplait
Que la colère violente
D'une femme qui me tourmente,
Qu'un œil qui m'épie et m'aguette,
Qu'une langue qui me sagette,
Qu'un visage plein de courroux

D'une femme qui vit pour moi
Cent fois plus que je ne voudroy.

Madame vient immédiatement justifier les plaintes de *Monsieur* (car l'auteur n'appelle pas autrement ces deux personnages, pris tout à fait dans la vie intime). La querelle de ménage commence alors sous nos yeux.

MADAME.

Je vous en ferai bien mouler !

MONSIEUR.

Eh bien ! où voulez-vous aller,
Mon miel, ma douceur, ma caresse !

MADAME.

Ton fiel, ta rigueur, ta détresse !
Je sais bien dont je suis venue.
Je ne suis pas si peu connue
Et si n'ai point si peu de bien,
Que l'on ne me reçoive bien ;
J'ai de bons parents, Dieu merci !

MONSIEUR.

Ils ne sont pas de loin d'ici.

MADAME.

A moi qui suis de bon lignage
Et ma foi d'autre parentage
Et de meilleure part que vous.

MONSIEUR.

Tout beau, Madame, parlez doux !

MADAME.

Allez ! faites votre ménage,
Je n'ai proposé davantage
De demeurer avecque vous.

MONSIEUR.

Vous serez toujours en courroux.
Il y a jà semaine entière

Que vous tenez votre colère,
Et si vous ne savez pourquoi.

La peinture de la vie réelle atteint ici la vérité en s'éloignant de l'art, dont le propre est de choisir les traits pour les assembler. Le rôle de Jeanne est tracé d'une main un peu plus ferme. Jeanne a presque de l'éloquence quand elle se plaint et se désespère des tracasseries qu'on lui fait subir. On la réveille au milieu de la nuit, les ordres pleuvent sur sa tête :

Mon orge mondé est-il fait?...
Que l'on mette au frais mon juillet!
Mon lait d'amande, qu'on le passe,
Et voilà comme je trépasse!
. . . . . .
Cela fait, je vais, je tracasse
Çà et là, puis il me faut aller
Balier, faire la lessive,
Et n'y trouve ne fond ne rive!

Nous ne citons que quelques traits; Jeanne est verbeuse et nous mènerait loin. Disons seulement que la physionomie de l'honnête fille, au milieu des pots et des écuelles qu'elle « tourmente, » est heureusement saisie et encadrée par Remi Belleau. Elle occupe une partie du premier acte, qui laisse dans l'esprit le souvenir de quelque chose d'aimable et d'aisé. C'est ce qui reste le plus de cette œuvre discrète qui ressemble à une petite toile flamande oubliée par un peintre dans son atelier.

JEAN-ANTOINE DE BAIF

Sans sortir de la Pléiade, nous arrivons à un poëte qui représente l'influence directe de l'antiquité sur la création de la comédie française. On a oublié aujourd'hui son vif et sincère amour pour les modèles antiques et le soin curieux qu'il mettait à les comprendre. Nous le connaissons surtout comme l'inventeur solennel des comparatifs et des superlatifs, d'après ces vers qui ont immortalisé un de ses ridicules :

> Bravime esprit, sur tous excellentime,
> Qui, méprisant de trop vanimes lois,
> As devancé d'une hautime voix
> Des savantieurs la troupe bruyantime,
> Docte, doctieur et doctime Baïf !...

Assurément, il y a une gaucherie incontestable chez ce poëte, qui figure parmi les novateurs comme un disciple indiscret et dépasse toujours dans ses entreprises la limite raisonnable. Mêlé à tout par sa naissance et par son éducation, demi-vénitien, demi-angevin, homme de cour et homme de collége, croyant devoir s'occuper de tous les

genres, son ardeur est voisine du mauvais goût et son dévouement aux lettres compromis par une naïveté trop confiante. Mais quels que fussent ses travers, il consacra sa vie à la culture des arts qu'il aimait, et cette vie, depuis l'enfance, nous la voyons liée à celle des « honnêtes gens, » qui respectent l'étude et la font respecter. On sait qu'entre 1540 et 1550 il se manifesta parmi les gens de cour, les diplomates et les princes un mouvement prononcé de ferveur et d'admiration pour les doctes travaux dont l'antiquité était l'objet. Ils y prirent bientôt une part personnelle. Thomas Sibilet, avocat au parlement de Paris, traduisit l'*Iphigénie* d'Euripide; Guillaume Bouchetel, ambassadeur de France, traduisit l'*Hécube* et l'*Andrienne*. Lazare de Baïf était parmi ces graves amateurs du théâtre ancien un des plus ardents. Il prit le plus grand soin de faire instruire de bonne heure son fils par des hellénistes ou des latinistes célèbres, Charles Estienne, Bonamy, Vergéce, Tusan et Dorat. Aussi Jean-Antoine de Baïf ne voyait-il plus de salut hors de cette grande tradition si savamment interprétée. Quand il reconnut que ses contemporains lisaient encore le Roman de la Rose, il mesura avec surprise la distance qui séparait les chefs-d'œuvre du XV^e^ siècle des œuvres de l'antiquité. A quoi donc nous sert, disait-il à Gohorry, l'expérience de « tant d'arts, » si nous en sommes encore là?

> Ne verrons-nous jamais que des romans frivoles,
> Témoignages certains d'un siècle d'ignorance,
> Ouvrages décousus, sans art, sans ordonnance,
> Pleins de vaines erreurs et pleins de fables folles?

Animé d'un beau feu, il sollicite ses amis de tenter avec lui les voies de la poésie grecque. Il travaille avec Ronsard nuit et jour à mettre en français le *Plutus* d'Aristophane, et cette pièce, jouée au collége Coqueret, fut, selon Claude Binet, la première comédie française jouée en France. Il fait ensuite passer dans notre langue d'autres trésors : l'*Antigone* et les *Trachiniennes* de Sophocle, l'*Heautontimorumenos* et l'*Eunuque* de Térence, le *Miles gloriosus* de Plaute, et jusqu'à sa mort, en 1589, son labeur ne se dément pas. De toutes ces productions, la majeure partie est aujourd'hui perdue ; il nous reste pourtant deux comédies complètes : *le Brave* et *l'Eunuque*.

En 1567, le 28 janvier, jour de Saint-Charlemagne, on joua solennellement à l'Hôtel de Guise, « pour démontrance d'allégresse publique, » la comédie du *Brave*. Il ne tenait qu'aux spectateurs de la croire toute française, car il n'est question dans la pièce et dans le titre ni des latins ni de Plaute. Taillebras, héros principal de la comédie, est un contemporain, qui arrive des îles Orcanet (Orcades, Orkney); c'est un capitan du siècle. Quant à l'auteur, ce n'est pas une traduction qu'il offre à la noble assistance, mais une savante récréation, une comédie régulière, accompagnée de chœurs qu'on a intercalés entre les actes. Les poëtes en faveur se sont joints à Baïf pour composer ces chœurs. Ronsard, Desportes, Filleul, Belleau y ont apporté leur tribut. Baïf dédie cette œuvre nationale au duc d'Alençon, en lui disant :

Je sais qu'encore enfant, donnant grande espérance,

D'être par ton instinct des muses l'assurance,
Aux comiques ébats tu prenais grand plaisir.

Au fond, la comédie du *Brave* est calquée entièrement sur le *Miles gloriosus*. Dès la première page on reconnaît les personnages (1) de la comédie latine, et les premiers vers correspondent exactement au début de Plaute.

Goujats, fourbissez ma rondelle !
Qu'on me fasse qu'elle étincelle,
Eclatant plus grande clarté
Que n'est au plus beau jour d'été
La clarté du soleil, je di
Lorsque tout brûle en plein midi.

La comédie latine commence ainsi :

Curate, ut splendor meo sit clupeo clarior
Quam solis radii esse olim, quod sudum'st, solent.

Toute la première scène est curieuse à lire comparativement dans Plaute, dans Baïf, et ce qu'on n'attendrait pas, dans les *Rodomontades* de Brantôme, que ce rapprochement éclaire d'un jour singulier. Chez Plaute, le plan de la scène est très-heureux et très-simple : le soldat fanfaron y expose son propre caractère en racontant ses prétendues prouesses. — Comment, lui dit son valet, rompîtes-vous le bras à un éléphant?.....

(1) Voici la liste et la corrélation des personnages : — Pyrgopolinice, devient *Taillebras*, — le parasite Artotrogus, *Gallepain*, écornifleur, — Palestrion, *Finet*, valet, — le vieillard Périplectomène, *Bontemps*, — Sceledrus, *Humevent*, — Philocomasie, *Emée*, — Pleuside, *Constant*, — Lucrion, *Raton*, — Milphidippe, *Paquette*, — un esclave, *Saunon*, — Carion, *Sabat*.

..... Edepol vel elephanto in India
Quo pacto pugno perfregisti brachium ?
— Quid, brachium ?
— Illud dicere volui, femur
— At indiligenter heic eram
— Pol, si quidem
Connisus esses, per corium, per viscera,
Perque os elephanto brachium transmitteres.

Baïf écrit :

Quel effort fîtes-vous aussi
Contre ce monstre d'oliphant ?
Ce fut un acte triomphant,
Quand vous lui rompîtes le bras.
— Quel bras ? — Non, je ne voulais pas
Dire le bras ; ce fut la cuisse.
Vous voulûtes que je le visse,
Et si vous fussiez efforcé
Vous l'eussiez tout outrepercé
De part en part, d'un coup de poing,
Passant la main de là bien loin,
A travers ses côtes, ses os,
Sa peau, sa chair et ses boyaux.

Brantôme a recueilli le trait pour le mettre sur le compte des soldats espagnols dont il rapporte, dit-il, les *rodomontades*.

J'aimerais autant celui qui se vantait et disait : *que en las Indias hacia quebrado uno brazo á un elephante ; y aun osaria jurar que si hubiese puesto mas fuerza, hubiese pasado el brazo al elephante por el cuero y por las entrañas y las hubiese sacado por la boca.*

Ailleurs, le capitaine Taillebras, intarissable sur ses exploits militaires et galants, rappelle le nombre de ses vic-

times. Baïf, traduisant ces bravades de Pyrgopolynice, a mis dans la circulation des détails que l'on n'a pas laissé perdre ; il leur a donné un air français et une date contemporaine qui en facilitaient la transmission. Plaute, par exemple, avait prêté ce dialogue au soldat fanfaron et à son valet :

— Ecquid meministi?
— Memini, centum in Cilicia
Et quinquaginta, centum Sycolatronidæ,
Triginta Sardi, sexaginta Macedones
Sunt homines, tu quos obcidisti uno die.

On lit dans le *Taillebras :*

— Eh bien ! en as-tu souvenance?
— Il m'en souviendra, si j'y pense :
Cent fantassins en Angleterre,
Soixante lancettes de guerre,
Cent cinquante archers islandois,
Et trente Notemberlandois :
C'est ce nombre des hommes morts
Desquels en un jour vos bras forts
Firent carnage en la bataille,
Autant d'estoc comme de taille.
— Combien est-ce que le tout monte?
— Ce sont treize cents, de bon compte.

Brantôme encore a pris quelque chose de ces énumérations plaisantes.

En Sicilia he muerto dos y tres salteadores, en Sardeña tres, en Napoles dos y tres en Lombardia, de manera segun buena cuenta son diez.

Est-ce de Plaute, est-ce de Baïf, est-ce de la tradition,

que Brantôme emprunta ces forfanteries?... Nous n'affirmerons rien à cet égard, mais nous signalerons une rodomontade que Brantôme présente comme « vraie et de fait : » l'action du jeune soldat Lobo. Il avait été envoyé, dit l'historien, jusque près du camp de l'ennemi, dont il devait observer les mouvements.

Ledit Lobo va près du camp de l'ennemi, de nuit, et là, rencontre en sentinelle perdue un grand et démesuré soldat, aventurier français, qui ayant demandé : *qui va là?* Lobo soudain à lui, et le saisit, et le charge sur ses épaules, comme un mouton, et soudain prend sa route vers son camp et se retire.

Il le porte à son général « qui se met à rire, et tous les capitaines, d'un tel exploit. »

Or cette aventure merveilleuse n'est pas dans la première scène de Plaute, mais nous lisons, dans le *Brave* de Baïf, quelque chose d'analogue.

Mais vous tout seul deux vous en prîtes
Et sur vos épaules les mîtes,
Et tout seul les apportâtes
En la ville, où les déchargeâtes
Tous deux, aux yeux de cent témoins
Aussi croyables pour le moins
Que je suis, qui en bonne foi
Le savent aussi bien que moi.

Ces rapports de détail entre les œuvres de Baïf et celles de Brantôme laisseraient croire que la comédie du *Brave* ne fut pas plus oubliée des courtisans conteurs comme Brantôme, qu'elle ne le fut du peuple qui garda le souvenir des Taillebras. Jouée avec beaucoup de soin, accompagnée de

chœurs qui exigeaient le concours des plus célèbres poëtes et une exécution particulièrement attentive, naturalisée par Baïf, qui en changea le lieu et le temps pour l'accommoder aux choses du siècle, touchant d'ailleurs, par le sujet et le caractère principal, à des scènes de mœurs et à une donnée comique qui convenaient à l'époque, il ne manquait plus, pour qu'elle fût intelligible à tous, que d'user d'un style simple et clair. Baïf s'efforça de donner un tour agréable à sa traduction et de faire accepter l'imitation antique. Il est vrai que le titre et le prologue de la pièce n'en rappelaient pas l'origine, mais, dans l'épilogue, l'auteur a chargé un de ses personnages, Raton, de dire aux spectateurs que le type du capitan vient de Rome et d'Athènes. Il s'autorise même de cette origine pour excuser la lâcheté du fanfaron, qui peut-être déplaira. C'est, dit-il, un trait de caractère traditionnel.

Messieurs, ce n'est point moquerie.
Un mot de Raton, je vous prie.
Finet a joué le prologue,
Raton va jouer l'épilogue.
Il nous a fait de longs discours,
Je vous ferei les miens plus courts.
Raton, plus petit que Finet,
Ne vous tiendra qu'un tantinet.
Sçavous qui m'a fait l'entreprendre?
C'est pour ceux qui voudraient reprendre
La fin de notre comédie
D'avoir une froide sortie;
D'autant qu'ils ont vu Taillebras
Croiser tragiquement les bras.
Mais, outre le droit apparent,
Nous avons un très-bon garant

Qu'il s'est garanti de l'outrage
De deux mille ans et davantage.
Nul entre les bons ne se trouve
Tant outrecuidé, qu'il réprouve
L'œuvre si longtemps approuvé,
S'il n'a le sens bien réprouvé.

Sans doute Baïf mêle ici mal à propos un jeu d'esprit puéril à une idée sérieuse ; peut-être même les plaisanteries lourdes qui terminent l'épilogue pourraient-elles donner le change sur son intention. Mais la seconde comédie de Baïf montra plus clairement qu'il se réclamait de l'antiquité. En traduisant *l'Eunuque* de Térence, non-seulement il nomma son modèle, mais il n'essaya point de déguiser ou d'embellir l'œuvre originale. Plus de chœurs ou d'intermèdes, plus de modifications particlles dans le tissu de la comédie ; il renonça à l'imitation pour aborder la tâche difficile de traduire avec fidélité le chef-d'œuvre.

Nous n'avons pas ici à apprécier les mérites de ce genre de travail. Il faut louer pourtant la tentative de Baïf ; il a exécuté sa traduction dans un heureux esprit d'exactitude sans recherche, avec l'aisance et la docilité d'un écrivain pénétré de son Térence. Un juge compétent, qui a suivi pas à pas et comparé au modèle la traduction de Baïf, Mme Dacier, a pu lui attribuer l'honneur d'avoir ressuscité chez nous la comédie latine. « Sans *Le Baïf*, dit-elle, il me paraît que les Italiens auraient de ce côté-là l'avantage sur les Français. » Pour appuyer son dire, elle renvoie plusieurs fois de sa propre traduction à celle de son devancier : « Sous le règne de Charles IX, dit-elle encore, le poëte Le

Baïf fit une traduction de *l'Eunuque* en vers; c'est la seule qui m'ait fait plaisir. Elle est très-simple et très-ingénieuse, et si l'on en excepte une vingtaine de passages où le traducteur n'a pas bien pris le sens, tout le reste est très-heureusement traduit. »

Citons de *l'Eunuque* de Baïf une page qu'il n'est pas inutile de connaître, car un écrivain que nous rencontrerons tout à l'heure, François d'Amboise, paraît s'en être inspiré dans sa pièce des *Néapolitaines*. Nous voulons parler du spirituel monologue que Térence prête à Gnathon et dans lequel ce parasite oppose à la niaiserie de ceux qui restent pauvres l'adresse des gens de son espèce.

Naton, écornifleur.

O bon Dieu! qu'un homme devance
Un autre homme! la différence
Qu'il y a d'un homme entendu
A un fat! Ceci m'est venu
En esprit à propos de lui
Que j'ai rencontré ce jourd'hui,
Qui est de qualité toute une
Comme moi, de même fortune
Et pareille condition,
Qui aussi la succession
Que ses parents lui ont laissée
Ainsi que moi a fricassée.
Le voyant crasseux, ord et sale,
Maigre, hideux, chagrin et pâle,
Chargé de haillons et grand âge :
— Que veut dire cet équipage,
Lui dis-je? — Pour être détruit
De mon bien, où suis-je réduit!...
Mes connaissants me déconnaissent

Et mes plus grands amis me laissent.
Je le méprise, et n'en fait compte
Au prix de moi.
— N'as-tu pas honte,
Lui dis-je, fainéant que tu es!
Est-ce tout cela que tu fais?
As-tu fortune si rebourse,
Qu'en toi n'y a nulle ressource?
As-tu perdu ensemblément
Ton bien et ton entendement?
Me vois-tu bien? contemple moi,
Qui suis de même lieu que toi.
Quelle carc! quel embonpoint!
Quel teint! Si, je suis bien en point,
J'ai de tout, et si, je n'ai rien,
Sans bien je n'ai faute de bien.
. . . . . .
. . . J'ai une mode nouvelle
De piperie, de laquelle
Je me vante d'être l'auteur,
Voire le premier inventeur.
Il est un genre d'hommes fiers,
Qui veulent être les premiers
En toute chose, et ne les sont.
Je les suis : avec eux ils m'ont,
Sans qu'occasion je leur donne
De se rire de ma personne.
Mais bien, quand ils rient, je ris,
Et, faisant bien de l'ébahi,
Quoi qu'ils fassent bien, je les admire.
Quelques propos qu'ils puissent dire,
S'ils le maintiennent, je le loue,
S'ils le nient, je ne l'avoue.
Je dis non, se non, oui, se oui,
Puis oui, si l'on dit oui;
Bref sur moi j'ai gagné ce point
De trouver tout fait bien à point.

Cet exercice me suffit,
Me donnant merveilleux profit.
. . . . . .
Or, comme des premiers auteurs
Des sectes tous les sectateurs
Des philosophes de jadis
La doctrine et le nom ont pris,
Aux miens je veux donner mon nom,
Aussi bien comme fit Platon,
Qui nomma les siens *platoniques*,
Les miens auront nom *natoniques*.

Il y a dans ces vers (surtout quand on lit tout le monologue), un tour aisé, un ton naturel qui sont à peine gâtés par quelques inversions un peu dures. Le mouvement général en est facile et suivi. Moins serré, mais moins obscur que le style de Jodelle, moins caustique que celui de Grevin et plus poli, le style de Baïf devait contribuer, d'une façon agréable et nouvelle, à populariser chez nous le théâtre antique. Nous ne prétendons pas que l'introduction de Térence auprès du public français date de si tard. Baïf ne fut pas le seul, au XVI^e^ siècle, qui travailla à nous faire goûter le charme du vieil auteur ; mais il n'est que juste de lui marquer une place honorable parmi ceux qui familiarisaient nos pères avec l'esprit de la littérature antique. Ce fut son ambition et l'objet de son long travail. Quand il rappelait ses titres à la faveur royale et priait le roi Charles IX de ne pas les oublier, il se faisait gloire d'avoir naturalisé la comédie romaine ; on voit même que c'était de propos délibéré qu'il épurait le style de la comédie.

J'ai dit que j'essayai la grave tragédie

D'un style majestueux, la basse comédie
D'un parler simple et net; là, suivant Sophoclès,
Auteur grec, qui chanta le décès d'Herculès,
Ici donnant l'habit à la mode de France
Ou le parler français aux joueurs de Térence :
Térence, auteur romain que j'imite aujourd'hui,
Et, comme il suit Ménandre, en ma langue j'ensui.
Ce que j'ai fait, m'étant commandé de le faire,
Afin de contenter la reine votre mère,
Qui de surtout m'enjoint de fuir lasciveté
En propos offensant sa chaste majesté.

Ce ne fut malheureusement pas tout ce que fit Baïf. Nous l'avons dit, et il faut le rappeler en terminant, il voulait plaire comme un courtisan et inventer comme un novateur. Il en résulta d'abord qu'il applaudit plus que personne aux spectacles de cour : or le spectacle proprement dit est toute autre chose que l'art dramatique. Il dédia, en 1581, au duc de Joyeuse son livre de *Mimes,* composé, disait-il, à l'occasion des noces du duc, quand lui, Baïf, avait encore « les esprits égarés de l'éblouissante diversité de tant de magnifiques théâtres, spectacles, courses, combats, mascarades, ballets, poésies, musiques, peintures qui, en cette ville de Paris, ont révélé les meilleurs maîtres en chacun art. »

En second lieu, comme inventeur, Baïf proposa des nouveautés essentiellement contraires à la nature de notre langue. Plus il vieillit, plus il se confirma dans cette pensée qu'il fallait tout emprunter aux peuples du midi pour orner la littérature et la langue françaises. La sonorité de l'italien, la récitation cadencée des vers de

l'Arioste, toutes les qualités musicales de l'art littéraire chez les races méridionales, lui paraissaient autant de conquêtes à faire sur nos voisins. Il appliqua cette idée à notre langue et à notre poésie; il créa un alphabet nouveau dans lequel figuraient des triphthongues, puis une orthographe, et enfin des comparatifs. Il donna le procédé des vers métriques ou *baïfins,* et se vanta auprès du roi de cette admirable innovation. « On œuvre, lui disait-il,

> Pour des Grecs et Latins imitant l'excellence,
> De vers et chants réglés décorer notre France.

Ce ne fut pas assez; il se donna une peine extrême pour instituer une académie qui consacrerait et dirigerait cette réforme. Il en soumit le plan au roi, à la Sorbonne, au Parlement, à l'Université. En attendant, sa maison était le rendez-vous de ceux qui voulaient faire entrer la musique dans la littérature; si bien que Baïf en venait insensiblement à prendre un concert pour une académie, et s'occupait moins de l'avenir de la comédie française que de l'introduction en France de l'opéra italien.

Ce fut là sa faute ou son erreur; il en devait porter la peine. On sait que le génie français, quand on veut le forcer, se détourne. Baïf avait oublié la France; elle l'oublia.

JEAN ET JACQUES DE LA TAILLE

Nous avons vu Baïf, après avoir imité Plaute et tâché, par l'emploi des chœurs, d'orner la comédie antique, se borner à la traduction pure et simple de Térence. Un autre poëte de la Pléiade, qui s'était attaché à l'Italie, fit l'inverse : il commença par traduire; puis, comme si son modèle ne l'eût pas soutenu suffisamment, il finit par se contenter d'une libre imitation. Jean de la Taille et son frère Jacques nous offrent cet intérêt, qu'ils cherchent à leur tour le secret de la poésie dramatique et que leurs tâtonnements révèlent leur ambition.

Nous réunissons ici les deux frères, parce que la littérature pour eux fut en quelque sorte une affaire de famille. Leur père, gentilhomme campagnard, se désolait d'être ignorant, voulait communiquer à ses fils l'amour des études et les envoyait de bonne heure étudier sous Muret, d'Aurat et Dubourg. Sans doute, ils suivirent la carrière des armes, c'était l'usage; mais ils répétaient que la cul-

ture de l'esprit rehausse seule l'honneur de la naissance. Ils raillaient « l'opinion encore brutale d'aucuns qui pour l'effet des armes désestiment et dédaignent les hommes de lettres, comme si la science et la vertu qui ne gît qu'en l'esprit, affaiblissaient le corps, le cœur et le bras, et que noblesse fût déshonorée d'une autre noblesse qui est la science. » Le mépris que ces gentilshommes calvinistes témoignaient pour les mœurs frivoles des gens de cour ne dut pas servir à leur fortune. En 1568, le plus distingué d'entre eux, Jean, revenait de la guerre, blessé, et sans espérance d'avenir. Il demandait fièrement des consolations au travail, et consacrait ses loisirs à la littérature. Mais là comme ailleurs des idées de réforme le préoccupaient; la tragédie et la comédie lui parurent susceptibles de changements considérables; le théâtre du temps, les troupes, la langue qu'on parlait dans les farces, tout lui fournissait matière à des observations critiques. Il voulait qu'une littérature nouvelle, protégée par l'aristocratie, s'élevât. Il adressait à Henriette de Clèves, duchesse de Nevers, ses réflexions sur ce sujet. Les principales sont dirigées contre les « tragédies et comédies, farces et moralités, où bien souvent il n'y a ni sens ni raison, mais des paroles ridicules, avec quelque badinage et autres jeux qui ne sont faits selon le vrai art et au moule des anciens, comme d'un Sophocle, Euripide et Sénèque. » Il s'anime à en parler, et réclame formellement la proscription contre ces « choses ignorantes, mal faites, indignes d'en faire cas, et qui ne dussent servir de passe-temps qu'aux valets et menu populaire, et non aux

personnes grandes... Et voudrais bien qu'on eût banni de France telles amères épiceries qui gâtent le goût de notre langue, et qu'au lieu on y ait adopté et naturalisé la vraie tragédie et comédie, qui ne sont point encore à grand peine parcourues, et qui toutefois auraient aussi bonne grâce en notre langue française qu'en la grecque et latine ! Plût à Dieu que les rois et les grands sussent le plaisir de voir réciter et représenter au vif une vraie tragédie ou comédie en un théâtre tel que je le saurais bien deviser, et qui jadis était en si grande estime pour le passe-temps des Grecs et des Romains ! Je m'oserais presque assurer qu'icelles étant naïvement jouées par des personnes propres qui, par leurs gestes honnêtes, par leurs bons termes, non tirés à force du latin, et par leur brave et hardie prononciation, ne sentissent aucunement ni l'écolier, ni le pédant, ni surtout le badinage des farces, que les grands, dis-je, ne trouveraient passe-temps (étant retirés au paisible repos d'une ville) plus plaisant que ceux-ci, j'entends après l'ébat de leur exercice, après la chasse et le plaisir du vol des oiseaux. »

Jean de la Taille reprenait à sa façon les idées et les propositions adressées par Charles Estienne au Dauphin. Ce ne fut pas la seule analogie entre eux. Le gentilhomme voulut nous laisser un échantillon de son savoir-faire ; il traduisit en prose une comédie, *le Négromant*. Il en composa une autre, *les Corrivaux*, qui n'était point une farce ni une moralité, mais une comédie « faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins et *de quelques nouveaux Italiens*. » Il présentait ces essais avec une

sorte de résolution et un air de défi, comme pour répondre à ceux qui prétendaient qu'on ne peut pas être homme de qualité et auteur dramatique. « A ceux-là on répondra, si d'aventure ils méritent réponse, qu'ils ne savent ce que c'est qu'une comédie faite selon l'art et qu'on en joue bien rarement en France de telle sorte, d'autant que les Plaute, les Térence et les *Arioste* y sont rares, lesquels bien que fussent grands personnages, n'ont dédaigné de faire tels jeux. Et si l'on m'allègue qu'on joue ordinairement assez de jeux qui ont ce nom de comédie et tragédie, je leur redirai encore que ces beaux titres sont mal assortis à telles sottises, lesquelles ne retiennent rien de la façon ni du style des anciens. »

Le style des anciens et leur façon étaient-ils aussi connus de Jean de la Taille qu'il semble le croire lui-même? Il ne faudrait pas le prendre au mot, ni examiner de trop près comment Plaute lui paraissait un « grand personnage. » Son modèle, l'homme auquel il fait ici allusion, c'est le courtisan qui a écrit pour les princes de Ferrare, c'est l'Arioste qui fit des comédies afin de mêler aux plaisirs de cour un plaisir d'esprit rare et délicat. Jean de la Taille, après avoir traversé le théâtre des anciens, s'était arrêté avec complaisance aux spirituelles compositions du poëte italien. La Muse, dit-il dans une de ses pièces en vers latins, m'apprit d'abord à chanter les aventures tragiques des rois, puis elle m'enseigna l'observation des mœurs populaires...

> Ludere sed populi mores dedit illa, Menandrum
> Dumque poetam Afrum, *teque*, *Arioste*, sequor.

Ailleurs il proposa décidément à la France l'exemple de

l'Italie. Nous pouvons, selon lui, nous perfectionner « au parangon d'icelle. » C'est en l'imitant qu'il faut « bannir du royaume telles badineries et sottises, qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue. » Or nous devons estimer notre langue désormais capable de disputer la palme à l'italien : « pour le présent, elle n'est en rien inférieure à la leur, tant pour bien exprimer nos conceptions que pour enrichir et orner quelque chose par éloquence. »

Nous allons voir que la vaillante confiance du poète est démentie par ses propres œuvres, précisément en matière de langage. Mais, encore une fois, ce qui doit nous frapper dans les assertions ou les répliques de Jean de la Taille, c'est moins leur justesse que leur vivacité. On y trouve d'abord un écho lointain des conversations dont l'art dramatique était l'objet, au XVI^e^ siècle, la trace des préjugés aristocratiques qu'il fallait vaincre pour établir parmi nous la comédie. En second lieu, on y voit que l'influence de l'Arioste à cette époque, si grande et si prolongée dans le genre pastoral ou romanesque, s'exerça également sur le théâtre comique.

L'Arioste avait écrit tour à tour, en prose et en vers, quatre comédies : la *Cassaria,* la *Lena, I Suppositi* et *Il Negromante*. La pièce des *Supposés* fut traduite ou imitée à trois reprises dans le courant du XVI^e^ siècle : en 1545, par Jacques Bourgeois, en vers ; — en 1552, par Jean-Pierre de Mesmes, en prose ; — en 1594, par Godard, qui l'abrégea, la morcela et en fit une farce en cinq actes.

Le Négromant fut traduit par Jean de la Taille. Entre les

mains d'un poëte original, le caractère du *Négromant* fût devenu un type. Quelle occasion excellente de traduire en ridicule une des modes du temps ! La puissance de l'astrologue au XVI^e^ siècle était considérable ; il disposait de la destinée de chacun en disposant de toutes les étoiles du ciel. Mettre sa caricature sur le théâtre, en regard de sa personne, qui avait un rang à la cour, c'était une action digne d'un bon esprit et faite pour tenter des gentilshommes mécontents. En outre, le rôle que joue, dans la comédie de l'Arioste, ce charlatan, ne manque pas d'importance. Comme le moine de la *Mandragore*, comme le *Tartufe* de Molière, il s'introduit dans les secrets de la famille et même de la vie conjugale. C'est une peinture licencieuse sans doute qu'un tel portrait et d'une audace qui a ses inconvénients, mais elle est d'une portée réelle.

Jean de la Taille ne comprit pas le parti qu'il pouvait tirer de l'imitation du *Négromant*. Sa traduction, véritable essai d'écolier, est servile, attachée au mot et à la lettre, très-éloignée de l'esprit de progrès qu'il affiche dans ses considérations critiques sur l'art. Se tenant le plus près possible du texte, conservant avec scrupule et expliquant en marge la valeur des monnaies, il parle italien en français. Quel soin puéril pour calquer des scènes qui manquent chez nous de sens et de sel, pour reproduire des jeux de mots inintelligibles, pour conserver des équivoques par à-peu-près, roulant par exemple sur les mots *pentacle, pentole, pantalon, pennaches,* vocables dont l'accent italien offre des rapports insaisissables pour nous et d'ailleurs très-artificiels !

Quant au caractère du *Négromant* ou, comme il l'appelle, du *Fizicien*, il n'arrive pas à le faire passer en français par le mouvement du style. Voici comment il traduit le portrait même du personnage, mis dans la bouche de son valet :

« Pour certain, c'est une grande confiance que maître Lachelin a en soi-même, qu'à peine sachant lire et écrire, il fait profession de philosophe, d'alchimiste, de médecin, d'astrologue, de magicien, de conjureur d'esprits : et sait de sa science et de toutes les autres (quoi qu'il se fasse nommer le *fizicien*) ce que sait l'âne et bœuf à sonner les orgues : mais avec un visage plus immuable que marbre, il déçoit et ment, et sans autre industrie il enveloppe la tête aux hommes. Ainsi il jouit et me fait jouir des biens d'autrui, en aidant à la folie de laquelle le monde a si grand avantage. Nous allons, comme sangliers, de pays en pays, et partout où il passe, les traces de lui demeurent toujours, comme de la limace, ou, par plus semblable comparaison, comme du feu ou du tonnerre. En sorte que de terre en terre, pour se cacher il change de nom et se fait d'autres pays. Ore il se nomme Pierre, ore Jean, or de Grèce, or d'Egypte, or d'autre pays il se feint. Il est vraiment juif et de la race de ceux qui furent chassés de Castille. On serait long à conter combien de gentilshommes, d'artisans, de dames et d'autres hommes il a affrontés et pillés, combien il a appauvri de maisons, combien il en a souillé, etc., etc. (1). »

Nous choisissons le meilleur passage ; si au contraire on ouvre la pièce au hasard, voici quel y est en général le tour de la phrase. Lippe entend son interlocuteur, Cambien, prêcher une morale très-relâchée. Il lui réplique avec une indignation qui exigerait une certaine vivacité de style, qu'il a tort de penser ainsi. Voici la traduction de Jean de la Taille (2).

(1) Act. II. Sc. II.
(2) Act. I. Sc. II.

« Cambien, par cela que dès votre jeune âge j'ai connu de vous, jusques à ce que vous partissiez de votre pays, j'ai toujours cru le contraire de cette opinion. Je n'eusse jamais estimé que la contagion des méchantes coutumes eût été suffisante à vous corrompre si tôt. Mais je penserais plutôt que, pour rire et non pour parler à bon escient, vous faites semblant d'être autre que vous n'étiez. »

Quelle que soit la fadeur d'une pareille citation, il était nécessaire qu'on lût ici quelques fragments de cette prose si lente. On pourra ainsi connaître comparativement la langue employée dans la traduction de l'italien par Charles Estienne, par Jean de la Taille et par Larivey. Celle du traducteur du *Négromant* présente d'ailleurs un singulier caractère; elle n'est pas seulement arriérée de fait, mais aussi d'intention. Jean de la Taille, ce campagnard, qui nous donne en quelque sorte un Arioste de province, est encore un calviniste, et, comme ses coreligionnaires, il affecte de conserver le langage de la veille. On a remarqué, en comparant Bossuet et les ministres protestants, que le style des réfugiés était pour ainsi dire resté en arrière. Il y avait déjà, au XVI^e^ siècle, une sorte d'attachement analogue aux vieux mots et aux tours surannés. Quand on lit *le Négromant*, on y trouve la saveur ancienne et étrange de la langue du XV^e^ siècle. On attribue tout d'abord ce fait à l'inhabileté de l'écrivain plutôt qu'à un dessein arrêté de vieillir la langue. Mais on change peu à peu d'avis en rencontrant çà et là des vocables dont l'usage s'est perdu de bonne heure. Puis l'auteur prend soin de nous éclairer sur les principes de son style. Employant quelque part le mot *malie*, il écrit en marge : « *Malie*,

mot italien, duquel même use le *roman de la Rose*, signifie ensorcellement. » L'autorité du roman de la Rose n'est pas invoquée par hasard. Jacques de la Taille a composé une théorie en faveur des *vieux mots français*, laquelle vient appuyer le procédé habituel de son frère.

« On ne fera point de difficulté, dit-il, non-seulement d'inventer des mots, mais aussi de remettre en usage et quasi comme ressusciter ceux que nous avons laissé perdre, de manière que nous prendrons dans nos vieux auteurs français, comme dans le *roman de la Rose*, ce que Virgile cherchait dans les vers d'Ennie, et comme il dit *olli* et *fuat*, pour *illi* et *fit*, nous dirons en un grand poëme : *veez* pour *voyez*, *voult* et *puist* pour *voulut* et *puisse*, *venit* pour *vint*, *tenisse* pour *tinsse*, *au* pour *avecques*. Même faisant parler un vieillard du bon temps, je ne craindrai pas de dire *ly bons homs* pour les bons hommes. » Il va plus loin encore, il veut persister à dire *tolt*, de tollir, *ist* d'issir, *seult* de souloir, etc.

Si l'on ajoute que Jacques de la Taille applique des idées analogues à la tragédie, et qu'il repousse l'alternement des rimes masculines et féminines, on verra quel bizarre mélange d'opinions agitait cet esprit solitaire, qui voulait la réforme en littérature et en religion, mais pour toutes les deux en reculant vers le passé. Il ne faut pas d'ailleurs oublier que, dans ce temps de recherches, il était naturel de s'égarer ainsi. Baïf avait prétendu nous imposer la prosodie méridionale presque tout d'une pièce. Jacques de la Taille méconnaissait comme Baïf les conditions essentielles et le génie de notre langue. Lui aussi, il

proposait d'adopter les vers métriques, et, pour soutenir sa proposition, il disait formellement :

« Quant à ceux qui m'allégueront que notre parler vulgaire n'est pas propre ni capable à recevoir des nombres ni des pieds, je leur répondrai (comme a déjà fait le poëte angevin) que c'est sotie de croire que telles choses procèdent de la nature des langues, plutôt que de la diligence et du labeur de ceux qui s'y veulent employer, en quelque langue que ce soit. Et certes, si nos aïeux se fussent mêlés aussi bien d'admettre des quantités à nos syllabes comme ils ont fait des rimes, nous ne trouverions pas aujourd'hui cela si étrange qu'il semble à d'aucuns. »

N'insistons pas davantage sur cette variété contradictoire de pensées, d'affirmations, d'essais qui tour à tour emporte les frères de la Taille vers le passé quand ils parlent de l'avenir, vers l'Italie quand ils parlent des Latins, et vers le goût des vers métriques quand ils sont des premiers à introduire la prose française dans la comédie. Revenons à Jean de la Taille, et arrêtons-nous à ce dernier fait, dont il a donné ou renouvelé l'exemple.

Jean de la Taille n'a pas seulement traduit, comme Charles Estienne, une bonne comédie, prise des Italiens, il a composé une pièce qui semble n'appartenir qu'à lui : *les Corrivaux*, la seule comédie en prose que nous connaissions dans le théâtre de la Pléiade. Chose singulière ! la langue est ici toute différente de celle que nous venons de voir. L'écolier sans doute avait grandi.

Le sujet, indiqué par le titre, est encore la rencontre de deux jeunes gens dans la maison d'une jeune fille que

chacun d'eux prétend épouser. La structure de la pièce est excellente. La douleur de Restitue et ses confidences à sa nourrice servent d'exposition. Restitue a compté sur la foi de l'ingrat Filadelfe qui l'abandonne aujourd'hui pour demander la main de Fleur-de-Lys, fille de Fremin, qu'il dispute à Euverte. Fleur-de-Lys attire à elle tous les cœurs, tandis que Restitue, coupable déjà et déjà trahie, demeure seule livrée à son désespoir.

« Je ne m'ébahis plus maintenant, dit la nourrice qui l'écoute et la confesse, je ne savais que signifiait cela, Restitue, que, depuis un mois en ça, vous ne faisiez autre chose que de vous plaindre, de vous tourmenter et de faire des sanglots qu'on eût bien ouï du bout de la ville. Maintenant vous aviez à me dire je ne sais quoi, tantôt vous ne l'aviez plus. Maintenant vous vous ravissiez, tantôt vous changiez d'opinion et rechangiez cent fois le jour. Ayant vu le temps que vous et moi menions une vie joyeuse, je croyais que vous fussiez devenue une vraie religieuse, une toute sainte, une droite Madeleine. Aussi comme le monde avait déjà réputation de vous, il ne le faut point dire : c'est la plus sage ! la plus austère ! la plus ceci, la plus cela ! Jamais on ne la voit rire, jamais ne sort de la maison ! jamais n'est amoureuse de personne ! Mais, à ce que je vois, c'est bien autre chose qui fait que du premier coup vous n'osiez me dire votre maladie... »

L'exposition, on le voit, est assez gaie et assez rapide. A peine se termine-t-elle que l'action s'engage, légère et directe. Fremin, père de Fleur-de-Lys, va partir pour la campagne : grande nouvelle pour les jeunes gens qui regardent sa maison du même œil que des assiégeants regardent une place forte. Filadelfe se hâte de prendre des mesures pour profiter de cette absence ; il se concerte avec

Claude, valet de Fremin, qui doit l'introduire dans la maison : celui-ci donnera le signal en tournant un fuseau trois fois dans ses mains. Alizon, chambrière de Fleur-de-Lys, promet de son côté la même assistance à Euverte, rival de Filadelfe ; ils conviennent qu'elle prendra pour signal un fuseau, et qu'elle le tournera trois fois dans ses mains. Le premier acte se termine sur ces conventions.

Nous assistons, dès le début du second acte, au départ de Fremin. Il a des pressentiments bizarres et ne peut s'empêcher de les confier à Alizon.

« — Alizon, tandis que je m'en vais à la ville, prends bien garde sur Fleur-de-Lys, entends-tu, et ne bouge de la maison. Quand tout est dit, si l'affaire ne me pressait, j'eusse été content de ne bouger, car le cœur me dit je ne sais quoi de mauvais. Quoi que ce soit, ne la laisse point sortir hors du logis.

— Ma foi, Seigneur Fremin, répond Alizon, si vous m'eussiez cru, il y a longtemps que vous ne fussiez plus en la crainte et peine où vous êtes touchant votre fille. Vous l'eussiez mariée très-bien en un bon lieu que je vous avais dit. Vous en avez fait à votre tête ; or bien, soit! Mais à qui la pensez-vous marier? à un prince? Volontiers!... »

Fremin part, malgré la voix secrète qui l'avertit de rester. Le troisième acte est très-serré et très-vif. Le danger que court la pauvre Restitue, pressée de questions par sa mère, suspend encore un moment notre attention ou la détourne de la rivalité qui va éclater tout à l'heure entre Filadelfe et Euverte. Cependant les domestiques préparent leurs armes de guerre, le fuseau et la torche ; ils arrivent chacun de leur côté devant la maison de Fremin ; ils se rencontrent :

CLAUDE. — Puisque je ne vois plus personne en la rue, il est temps de faire le signe que j'ai promis à Filadelfe.

ALIZON. — Puisque Claude et Fremin s'en sont allés, il faut que j'aille bâiller l'assignation à Euverte.

CLAUDE. — J'ai déjà ouvert l'huis de derrière par où ils doivent entrer.

ALIZON. — Je viens tout à point de trouver notre huis de derrière déverrouillé par je ne sais qui.

CLAUDE. — Qu'est-ce que j'oy parler derrière moi? Ah! c'est Alizon, cette vieille diablesse. Que le diable fasse maintenant une anatomie de sa cervelle! Elle me gâtera tout...

ALIZON. — Ne vois-je pas là Claude? Oh! bon gré en ait ma vie, il me destourbera.

CLAUDE. — Si faut-il trouver façon de m'en dépêtrer vitement. Viens ça, que fais-tu ici?

ALIZON. — Toi-même, qu'y fais-tu?

CLAUDE. — Que veux-tu faire de cette quenouille?

ALIZON. — Et toi, que veux-tu faire de cette torche?

CLAUDE. — C'est pour aller quérir mon maître?

ALIZON. — Que ne le vas-tu donc quérir, sans aller ainsi tournoyant à l'entour d'ici?

CLAUDE. — Et toi-même, que ne vas-tu filer avec ta quenouille chez les voisins, comme est ta coutume?

ALIZON. — Il ne me plaît pas.

CLAUDE. — O Dieu! cette femme me fera... à peine que je ne die!... Mais, Alizon, je ne me veux fâcher contre toi. Va-t-en et fais ce que je te dis.

ALIZON. — Mais, Claude, je te dis que je n'en ferai rien.

CLAUDE. — Tu n'en feras donc rien, ô vieille sorcière!

ALIZON. — Non, te dis-je, vilain, infâme!

Les injures entre valets atteignent tout de suite un degré de véhémence qui ne permet pas de les reproduire.

CLAUDE. — Mot! n'en parlons plus. Ce ne m'est honneur de débattre avec toi. Alizon, je te prie, va-t-en, et me laisse là.

ALIZON. — Va-t-en toi-même.

CLAUDE. — Si tu me fais une fois lâcher le manche de cette torche !...

ALIZON. — Par la merci Dieu, si tu approches, je te baillerai si vert de cette quenouille !...

CLAUDE. — Par la mort ! si tu me fâches, je te romprai cette folle et lourde tête. Mais je suis encore plus fou de m'arrêter à elle. Que diable m'en souciai-je ? Dois-je différer pour elle ce que j'ai entrepris ?

ALIZON. — Il s'en va donc ! que fut-il pendu par le col ! Il n'est pas qu'il ne veuille faire quelque diablerie, puisqu'il avait si grande envie de me chasser. Tant y a qu'il faut que j'attende qu'il se soit vu un peu plus éloigné, devant que je fasse ce que j'ai promis.

Alizon devait être plus entêtée que son concurrent, elle l'est, Claude achève autrement son entreprise. Il réussit à faire entrer dans sa maison Filadelfe qui s'y rencontre avec Euverte. Une querelle s'ensuit et une lutte scandaleuse, qui met à découvert toute l'intrigue. Comment sortira-t-on de ce dédale ? Comme toujours, par l'arrivée d'un père qui survient à propos. Mais ce moyen de dénoûment est employé avec beaucoup d'art et sans précipitation. Nous assistons au débarquement de Benard et de son valet.

BENARD. — Je disais que nous ne trouverions jamais le chemin, tant cette ville est grande et les rues fâcheuses à tenir. Que t'en semble, Félix ? n'es-tu point bien las ?

FÉLIX. — Comment diable ne serais-je las, après avoir tant tracassé parmi cette ville et après avoir eu tant de maux à venir de votre pays de Lorraine jusques ici ? Encore si nous nous fussions rafraîchi en l'hôtellerie où nous sommes descendus ! Mais je n'ai jamais eu le loisir de me ruer tant soit peu en cuisine, tant vous aviez hâte de venir voir votre fils.

BENARD. — Pour certain, il me tarde beaucoup que je ne le voie. Je crains qu'il ne soit tombé en quelque inconvénient, qu'il ne soit amaigri, depuis que je ne l'ai vu. Mais, dis moi, ne suis-je pas bien heureux de m'être venu habituer en une si bonne ville que cette-ci et d'avoir quitté notre misérable pays sujet à tant de guerres?

FÉLIX. — J'ai grand peur que nous n'ayons laissé un purgatoire et pour venir en un enfer.

BENARD.—Vis-tu jamais ville où les gens fussent plus courtois et mieux appris?

FÉLIX. — Au diable l'un qui nous ait présenté à boire!

BENARD. — Tu ne réponds pas à propos. Je te dis que c'est ici la plus belle ville du monde, où il y ait les plus belles rues, les plus belles maisons, les plus belles églises, les plus belles religions et les plus beaux palais.

FÉLIX. — Or vous estimerez ce qu'il vous plaira, mais je ne trouve rien plus beau en cette ville que ces rotisseries si bien arrangées dont les bonnes odeurs me sont venues en passant.

BENARD. — Tu ne parles que de ce qui t'est propre, bête que tu es!

Le style de cette agréable comédie ne rappelle pas le style du *Négromant*. C'est une prose nouvelle en quelque sorte, d'une allure franche et d'un mouvement comique.

Il faut donc considérer le *Négromant* comme un travail d'écolier et les *Corrivaux* comme un progrès remarquable de l'auteur et du genre, comme une promesse que Jean de la Taille faisait de grandir encore. Il mourut jeune, ainsi que son frère Jacques, et l'histoire littéraire, injuste à leur égard, ne rappela leur nom que pour y attacher le ridicule d'une citation célèbre.

Ma mère et mes enfants aie en recommanda...
Il ne put achever, car la mort l'en garda.

Ce trait de faux goût, qu'on trouve dans le *Daire* de Jacques de la Taille, est demeuré aussi célèbre que les comparatifs malheureux de Baïf ; et pourtant il est vrai que Baïf avait donné au théâtre de la Pléiade de bonnes études antiques, et que Jean de la Taille apporta pour sa part un modèle de la comédie en prose.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PÉRIODE

Les comédies de Jean de la Taille achèvent et ferment le théâtre de la Pléiade. Résumons nos observations sur la tentative de cette école. On a jugé sévèrement les disciples de Ronsard. Dès la fin du XVI^e^ siècle ils étaient enveloppés dans la disgrâce du maître. Si l'esprit de parti ressuscita Grevin, si l'on trouve chez un poëte inconnu (comme un certain Delaroque), de l'enthousiasme pour les auteurs oubliés, ou chez Regnier un souvenir pour Jodelle, ces témoignages ressemblent moins à des marques d'admiration qu'à des adieux. Le XVII^e^ siècle rejeta les œuvres imparfaites de la Pléiade, et notre époque même, malgré l'esprit de retour qui la porte à juger avec une indulgence intéressée la phalange des novateurs, ne peut se défendre d'un certain mépris pour leurs travaux dramatiques.

Or, nous venons de relire dans leur ensemble les comédies de la Pléiade ; les caractères qu'il y faut reconnaître

sont l'effort vers le bien, la continuité de l'effort, qui dure de 1532 à 1572 environ, le concert des écrivains, un certain lien entre leurs œuvres, en un mot tout ce qui annonce un plan formel et une intention raisonnée.

Sans doute, si l'on ne tient compte que du résultat, au seul point de vue littéraire, si l'on mesure leur succès à leurs prétentions ou le mérite de leurs ouvrages à la perfection des modèles antiques, il est difficile de les défendre; la postérité n'accordant pas à l'examen de leurs œuvres la patience qu'ils n'ont pas mise à les composer, les traitera comme des élèves orgueilleux ou des copistes. Mais quand l'histoire de notre théâtre sera achevée, on les jugera moins sévèrement. On verra qu'ils ont contribué, non-seulement à préparer la grande comédie française, mais encore à nous détourner des voies dangereuses dans lesquelles s'engageait la *farce*.

Nous connaissons tout le mérite des *farces* françaises, néanmoins nous ne croyons pas que le XVI^e^ siècle ait mal fait de combattre les farceurs et leur privilége. Il est constant que le progrès même de la civilisation était intéressé à ce qu'on tempérât la licence de ce genre de représentations. Il arrive toujours dans l'histoire des nations un moment où la réforme du théâtre est une question d'ordre social. On s'aperçut en France et en Italie du danger qu'offraient pour la sécurité publique les satires audacieuses et directes des Enfants Sans-Souci et de la Congrégation des Rozzi. Mais les interdictions lancées de temps en temps par les rois, par les magistrats, par le clergé, n'avaient ni la force ni l'effet d'une action commune. Les écrivains qui

réclamaient au nom des lettres la répression des « batelleries » ne pouvaient donc faire entendre que l'expression isolée de leur pensée. On retrouve dans plus d'un ouvrage du temps le témoignage de leur inquiétude impuissante. En Italie, quelques vers faits en l'honneur de la *Comœdia Stephanorum*, la vantent comme un triomphe remporté sur les bouffonneries de carrefour.

> ..... Comœdia nuper ignobilis
> Errabat latiis urbibus indecens,
> Plaudentem caveam et Graïum oblita sophos.

En France, des savants comme Guillaume Bouchet, Scaliger et Gilles Durand, glissent dans leurs livres quelques protestations analogues. Gilles Durand, traducteur de Perse, achevant un travail sur l'histoire de la satire, disait : « De » notre temps, ce qui approche le plus de la comédie an- » cienne, sont les moralités et les farces qui se sont jouées » ci-devant (il écrivait en 1567) par les Enfants Sans- » Souci, esquelles ils finissent volontiers leur jeu par là où » Susarion l'avait commencé, savoir de quelque mauvaise » femme. Et à Rouen, les Conards tiennent encore quelques » traits de ces premiers gausseurs. Puis à Paris, la Baso- » che, au Palais, à la Table de marbre, une fois l'an, l'on » taxe les dames de nom et les hommes qui ont fourvoyé. »

Les écrivains qui témoignaient ainsi de la licence extrême des anciennes troupes du moyen âge, étaient malheureusement incapables de réagir contre cette licence. Leurs livres, jetés dans le public, n'avaient pas cette vertu d'arrêter dans un temps d'excès la violence d'une petite cor-

poration de plaisants. Ce fut la Pléiade qui s'en chargea; ce fut elle qui prit l'initiative de la réforme, qui annonça du même coup l'émancipation du théâtre et la création d'une comédie originale. Considérons ce qu'elle fait. Placée en face des Confrères, des Enfants Sans-Souci et des Bazochiens, elle agit sans hésiter; elle renverse les tréteaux des farceurs; elle rend éclatantes les protestations inefficaces des écrivains; elle oppose des acteurs instruits à des comédiens grossiers; elle construit un théâtre qu'elle élève au milieu d'un collége, c'est-à-dire tout près du dépôt sacré de la littérature classique. Elle fait de ses prologues des professions de foi; et, si les petites comédies de ces poëtes rappellent les farces par plusieurs côtés, notamment par le ton, le style et la forme du vers, du moins sont-ils résolus à agrandir ce qu'ils empruntent; ils enlèvent la farce aux farceurs pour la mettre dans un cadre nouveau où elle va prendre de justes proportions et s'élever peu à peu vers la haute comédie. Ils proclament à cet égard leurs principes, et, déjà prévoyants, ils s'assurent d'avance contre l'abus de l'imitation; ils veulent qu'on échappe au joug étranger, ils revendiquent la liberté inaliénable du génie français, si bien que leur indépendance touche parfois à l'ingratitude; en un mot, ils essayent de s'affranchir dans tous les sens. Comme écrivains, comme acteurs ils vont au combat, de leur personne et de leur plume, et luttent directement contre la grossièreté de ces corporations qui retiennent le théâtre dans l'enfance.

Telle est leur œuvre. Il n'est pas juste de leur demander davantage. Que leur élan plein d'enthousiasme ne les pré-

serve pas de mille chutes, qu'il y ait des plagiats dans leurs compositions, que leur œuvre, improvisée, porte encore les marques de cette précipitation, que le style, fruit du temps, leur fasse défaut, que la correction et la clarté manquent à leurs pièces, on doit s'y attendre. De jeunes hommes qui, pour la plupart, débutaient à dix-huit ans et mouraient avant quarante, n'avaient guère le loisir d'atteindre la perfection de l'art. Leur mérite commun est d'avoir marqué le but et d'avoir eu conscience de leur action. La comédie, disait Grevin, c'est « le poëme inconnu de notre langue ; » et Florent Chrétien lui répondait : « Tu as raison de ne pas travailler pour les carrefours. »

> Namne magistris his trivialibus
> Placere cures qui stribiliginem
> Tantum rudem inter audientum
> Deblaterant humiles catervas?

Gardons-nous de croire que ce mépris des farceurs impliquât nécessairement chez les poëtes de la Pléiade une orgueilleuse et aveugle estime pour leurs propres œuvres. Leurs comédies tout au plus devaient montrer le chemin à d'autres poëtes ; il fallait donc les recevoir avec indulgence, disait Grevin, car il est naturel que « ceux qui vont les premiers en un désert et pays inconnu, se fourvoient souvente fois en leur chemin. » Grevin, en conséquence, léguait la comédie naissante à l'élite des savants, des lettrés, des professeurs, comme un enfant qu'ils recueilleraient et élèveraient. La Pléiade n'avait pu faire mieux que de condamner les « batelleries, » le « monstre » des tréteaux. Elle s'était

associée déjà aux principaux des colléges, et l'on avait vu d'honnêtes gens « faire leur devoir... ès jeux de l'Université. » Aux mêmes maîtres, aux mêmes écoliers, il appartenait d'achever cet ouvrage. « Je les prie, au nom de tous » amateurs de bonnes lettres, de poursuivre et m'aider à » chasser le monstre d'entre une tant docte compagnie » par devers laquelle accourent non-seulement les Français » mais les étrangers des diverses provinces. » Ces paroles de Grevin étaient un véritable acte testamentaire ; nous allons voir ce que firent les héritiers.

DEUXIÈME PÉRIODE

Une singularité caractérise cette période : la comédie paraît s'affaiblir quand elle prend des forces, elle paraît décliner quand elle continue de s'élever.

Au premier coup d'œil, le long intervalle qui sépare l'époque de la Pléiade de l'époque de Corneille, est stérile. Les écrivains comiques de cette période sont oubliés ou dignes de l'être. Les noms mêmes que l'on citerait volontiers comme ceux des devanciers de Molière ne jouissent que d'une réputation équivoque et contestable. On a admiré Larivey, puis on a découvert qu'il avait tout emprunté à l'Italie : personne n'apporta donc un élément original à la comédie française ; tout le monde obéissait aux impulsions venues de l'étranger. Ainsi l'histoire de la comédie s'interrompt-elle, faute d'aliments. La matière même manque ou fuit ; on se résigne à croire que l'influence italienne a dominé le théâtre du XVI^e^ siècle, que l'influence espagnole, personnifiée en 1600 par le poète

Hardy, agit ensuite sur l'esprit français, et que la transition de Jodelle à Corneille s'explique par ces deux faits.

En réalité il n'en est pas ainsi. Le goût de la haute littérature qui rapprochait, vers 1540, les imprimeurs, comme Charles Estienne, des diplomates comme Lazare de Baïf, anime toujours la classe la plus « honnête » de la société, les gens de robe et les gens d'église. Il y a même des gentilshommes en retraite qui se décident à acquérir la noblesse de la science, comme disait Jean de la Taille. La génération d'hommes qui vivait sous François Ier, transmet à celle qui lui succède la passion du savoir et l'amour de l'art littéraire. Le conseiller qui remplace au parlement de Paris Lazare de Baïf, est Michel de l'Hôpital; si l'Hôpital n'a pas le temps de traduire comme lui le théâtre grec, il aime, il relit Térence, dans la solitude champêtre qui lui fait oublier les fêtes italiennes de Fontainebleau. Il compose même, comme Remi Belleau, une satire contre *la Chicane*. A vrai dire, les affaires et les dissensions du temps empoisonnent sa vie et le détournent de ses travaux. Ses manuscrits négligés s'égarent; on imprime sa satire au hasard, sans savoir de qui elle est, et on vend ses lettres au poids à un passementier. C'est le sort de beaucoup d'écrits à cette époque, et entre autres de beaucoup de comédies mentionnées dans les catalogues du XVIe siècle, et introuvables aujourd'hui.

Mais on ne peut douter que la haute comédie n'ait été vivement sentie et aimée de ces doctes personnages qui cherchaient dans les lettres une distraction généreuse ca-

pable d'adoucir pour eux le spectacle de la guerre civile.

L'effort accompli par la Pléiade pour nous donner une comédie française est continué. Grevin avait désiré que l'héritage de ce travail fût accepté par des hommes qui comprissent la dignité des lettres : le vœu de Grevin est rempli. Ce n'est plus une révolution littéraire qu'on tente ou qu'on annonce, ce ne sont plus des poëtes qui luttent contre les confréries, qui se livrent à l'enthousiasme de l'improvisation et qui font des pièces « en quatre traites; » le caractère des hommes qui vont écrire la comédie les éloigne du bruit; ce sont des gens d'étude, plus jaloux de réussir par la perfection de leurs œuvres que d'étonner par la hardiesse de leurs entreprises, ce sont presque toujours des prosateurs habiles et patients. Leur travail, achevé à loisir, s'adresse à l'élite des esprits. Ils publient sans fracas des comédies composées sans ambition. Avec eux la comédie du XVIe siècle se perfectionne, mais elle s'isole, elle suit les écrivains dans la retraite où ils s'enferment, elle s'écarte de la foule, elle perd jusqu'à son auditoire de l'Hôtel de Reims. En un mot, elle disparaît à moitié, et pour peu que le hasard s'en mêle, il effacera la trace de ce labeur et la preuve de cette continuité dont nous parlons.

Le plus célèbre de ces écrivains, le chanoine de Troyes, Larivey, publie, en 1579, six comédies : il ne donne pas d'autres pièces. Plus de trente ans s'écoulent sans qu'il soit question de lui comme auteur comique. On est entré dans le XVIIe siècle, on a traversé tout le règne de Henri IV, quand tout à coup Larivey ressuscite.

« En rangeant ma bibliothèque, dit-il, et tenant mes livres les uns après les autres, pour les ranger d'ordre selon mon intention, je trouvai de fortune, entre quelques brouillards et manuscrits, six petits enfants, je veux dire six comédies, toutes chargées de poussière, mal en ordre, et ayant quasi leurs habits entièrement rompus et déchirés, dont il me prit grande compassion. » Des six comédies, dont il parle, trois seulement parurent, en 1611. Le public ne vit jamais le reste.

Un autre chanoine, François Perrin, Autunois, avait composé une petite comédie en vers, *les Ecoliers ;* elle fut publiée, mais, par une destinée étrange, les exemplaires imprimés ont aujourd'hui disparu ; on n'en connaît en France qu'un manuscrit.

Au temps des guerres d'Italie, un gentilhomme tourangeau trouva au delà des Alpes une comédie espagnole très-célèbre, *la Célestine*, traduite en italien. Il la rapporta dans son château et la donna à son fils en lui recommandant de la faire connaître à ses compatriotes. Celui-ci lut avec un vif plaisir le livre étranger et en commença la traduction. Mais la guerre l'appela à son tour ; il interrompit son travail. Pendant de longues années il ne put le reprendre qu'à de rares intervalles. Il profitait des armistices pour accumuler les notes dont il comptait faire usage. Ce fut à la fin des troubles civils et à la fin de sa vie que Jacques de Lavardin put enfin tirer la pauvre comédie du milieu de ses livres « tout moisis » et la livrer aux lecteurs.

« Depuis quelques mois, écrit-il à ses enfants, que je

me suis trouvé l'esprit libre et de repos, après l'heureuse fin des troubles et des misères communes de ce royaume, qui durant le cours de tant de tristes années, m'avaient à mon très-grand regret dérobé l'espérance de plus fréquenter ces bonnes lettres, je m'étais un jour mis en opinion de visiter encore les muses de mon cabinet, comme y étant de retour après un si long et ennuyeux exil... » Et il raconte comment la pièce de *la Célestine* lui tomba sous la main.

La même comédie espagnole, ou peut-être la traduction de Lavardin, paraît avoir frappé un jeune magistrat qui, précisément à la même époque, se mit à composer une excellente comédie en prose, et y mêla des traits de caractère empruntés sans doute à *la Célestine*. C'était le fils du même Turnèbe que nous avons vu assister à la représentation donnée par Jodelle et ses amis. Il mourut jeune, sans que l'on parlât de sa comédie. Trois ans se passèrent; en 1584, un de ses héritiers s'avisa de l'imprimer pour la dédier à un magistrat. Sans doute elle ne fit pas grand bruit; car un maître d'école la publia plus tard sans nommer l'auteur (1626). Mais ce maître d'école nous apprend que depuis longues années la comédie de Turnèbe est étudiée comme un modèle de langage par la jeunesse.

Ainsi un ouvrage, écrit dans la retraite, vers 1580, imprimé plus tard, en 1584, réimprimé d'une façon étrange en 1626, a joui pendant plus de quarante ans d'une certaine vogue et d'une certaine influence. Il explique la destinée de la comédie à la fin du XVI^e^ siècle; il montre son progrès réel sous un déclin apparent; il

indique son action latente, prolongée et posthume jusqu'au moment du réveil.

La comédie grandit en silence, dans le secret, pour ainsi dire ; et, lorsqu'elle reparaît au XVIIe siècle on la trouve mûrie et déjà forte.

C'est l'histoire de cette période dont les limites sont indécises, mais qui renferme le secret d'une transition littéraire assez laborieuse et très-délicate. Nous allons donc voir, à travers le détail des études suivantes, que le progrès de la comédie se continue, que les gens d'église et de robe y participent, que l'on vise au même but par des moyens différents, qu'on perfectionne l'art nouveau créé par la Pléiade et qu'enfin les influences italienne et espagnole agissent moins impérieusement qu'on ne le croirait.

LARIVEY

Le théâtre de Larivey, le plus considérable et le plus connu de cette époque, a été l'objet d'appréciations littéraires qui en ont établi le mérite. Tout le monde aujourd'hui sait qu'à la fin du XVI^e^ siècle un chanoine de Troyes a écrit des comédies assez fortes pour que Molière y reprît « son bien. » Nous n'avons rien à ajouter aux études comparatives dont Larivey a été l'objet (1).

Mais, sous le point de vue qui nous occupe, quelle place l'histoire doit-elle assigner à Larivey dans cet ensemble d'essais dramatiques dont nous racontons la suite ? Et, si l'élaboration lente de la comédie doit beaucoup à son théâtre, est-ce bien à lui, n'est-ce pas aux Italiens, ses maîtres, qu'il en faut attribuer l'honneur ?

(1) Voyez M. *Sainte-Beuve*. Tableau de la Poésie française au XVI^e^ siècle. — M. *Saint-Marc Girardin* dans le Journal Général de l'Instruction publique (année 1854).

Sur ce dernier point surtout, la critique a paru hésiter ou même se dédire. Tour à tour elle a fait de Larivey un écrivain original et fécond ou un simple copiste des Italiens. Tantôt on n'a pas tenu compte des modèles, et leur absence a fait exagérer le mérite de la copie ; tantôt la connaissance des comédies vénitiennes et florentines du XVI^e^ siècle a fait oublier la copie pour les modèles. Ne blâmons pas cette contradiction : elle fait également honneur à la critique, qui a eu la sincérité de se raviser à temps, et à Larivey, qui a pu garder dans la traduction assez de vigueur et de liberté pour qu'on ne pensât plus, en le lisant, qu'il traduisait.

Il est singulier, mais il est exact de dire que ces deux opinions, exclusives l'une de l'autre, sont également fondées. Pour le fond et le sujet de ses pièces, pour le plan et le tissu, Larivey n'est rien moins qu'inventeur : il s'empare d'une comédie italienne et l'habille sans scrupule en comédie française. Par le style au contraire Larivey est un écrivain original; il crée en France une langue comique.

Originaire d'Italie, heureux de faire valoir parmi nous la littérature italienne, Larivey traduit avec un soin qui pour lui est un plaisir, des ouvrages qui ont trait à l'observation de l'humanité, comme les livres de philosophie morale et les comédies. Il ne choisit pas les plus habiles ou les plus célèbres des auteurs comiques. Il admire Machiavel, Bibbiena et l'Arioste, mais il aime mieux invoquer leur exemple que nous donner une version de leurs œuvres ; probablement parce qu'il ne serait pas en France leur in-

troducteur (1). Il nous donne des pièces plus récentes. Lodovico Dolce avait écrit *le Ragazzo,* il en fait *le Laquais;* Lorenzino de Médicis avait composé *l'Aridosio,* il en tire *les Esprits.* De *la Gelosia,* de Grazzini, il fait *le Morfondu.* Il emprunte *les Tromperies* à Nicolo Secchi (*Gl' Inganni*), *les Jaloux* à Vincent Gabbiani (*I Gelosi*), *les Écoliers* et *la Constance* à Girolamo Razzi (*la Zecca* et *la Costanza*). Ainsi il n'est pas une de ses pièces dont on ne connaisse l'original italien, et il n'en est pas une qui ait été composée par un homme de génie. Toutes sont dues à des « facteurs » de second ordre, lesquels écrivaient pendant la deuxième moitié du xvi^e^ siècle. Leur mérite est inégal ; celles de Gabbiani ne valent pas à beaucoup près la spirituelle comédie de Lorenzino de Médicis. Mais Larivey n'y prend pas garde ; il lui arrive même de confondre Lorenzino de Médicis, le conspirateur, avec Laurent le Magnifique. Que lui importe !... Il reçoit de toutes mains, sans témoigner aucune répugnance de goût. Il semble accepter aveuglément la comédie méridionale, ses inventions facétieuses et sans vergogne, sa licence de paroles et d'actions, de tableaux et d'idées, enfin son personnel ignoble de courtisanes et de ruffians. Rien en apparence ne le cho-

(1) Dans l'excellente notice donnée par le récent éditeur de Larivey, M. Paul Jannet (***Bibliothèque Elzevirienne. Ancien Théâtre Français***, t. V, p. 16), on trouve, des faits curieux et neufs dont nous nous servons ici. Il s'y est glissé une seule erreur. Larivey « ne connaissait peut-être même pas les travaux de ses devanciers, dit M. Jannet. » Larivey lui-même a écrit : « Je sais qu'assez de bons ouvriers, et qui méritent beaucoup par la promptitude de leur esprit, en ont traduit quelques-unes » (des comédies italiennes).

que, ni l'abus des *a parte*, ni l'entrelacement ordinaire de deux actions dans une même pièce, ni ces ressorts déjà usés qu'on ne se lasse pas de faire jouer, c'est-à-dire l'éternel quiproquo, l'équivoque obscène, la méprise due aux travestissements, aux substitutions des personnes, aux échanges de costume et de sexe. Il hérite des Italiens et de leur stérile richesse d'expédients. Il ne retranche rien du raffinement de l'intrigue, il ne modifie rien de l'invraisemblance des aventures. Il nous apporte tout d'une pièce ce qu'il a trouvé. Son premier travail ne serait donc que l'œuvre d'un Italien, établi en France, peu jaloux d'approfondir la connaissance de la nature humaine et de peindre par les grands traits. Il calque servilement ses modèles; en un mot, il traduit simplement sans se permettre la critique.

Mais ce premier travail n'est réellement que la moitié de la tâche qu'il se propose : il s'agit de naturaliser la comédie, de l'acclimater en France ; c'est par la forme et le style qu'il y parvient. A travers ce tissu d'aventures impossibles qui rebute l'esprit et blesse la délicatesse la moins exigeante, voici qu'il apporte un art d'expression dont il a le secret. Il cherche et il trouve les qualités essentielles du français; il parle notre langue avec un talent incontestable : ici accusant le trait; là, tempérant à son gré le mo trop rude, partout sûr de lui et maître de l'instrument qu'il manie. Ouvrez une de ses pièces : il aborde le sujet d'un ton délibéré, il entre en matière avec une franchise et une énergie qui jamais n'appartiennent aux copistes. Le tour de sa phrase est facile, la coupe en est décidée et libre

de toute gêne. Le mouvement du dialogue, délié et leste, ne trahit jamais l'embarras ou l'effort d'un traducteur. On se rappelle à peine qu'il traduit. Il écrit d'une main légère, sans se presser pourtant, avec la désinvolture d'un homme qui se donne le temps de choisir et de présenter les choses avec grâce. En un mot, il a par son style un caractère original; si le fond de ses pièces vient d'autrui, il en trouve lui-même le ton et le mouvement. Autant la trame de ses comédies est italienne, autant la broderie qu'il jette par-dessus est d'une élégance française. L'effet de cette langue exquise devient plus agréable encore, quand on la compare à la prose du temps.

Ce n'est pas tout; Larivey, pour écrire la véritable comédie française, se débarrasse de la mise en scène étrangère, il francise le nom des personnages, le lieu de l'action et jusqu'aux événements contemporains auxquels l'auteur italien fait allusion. Cette modification tout extérieure, dont il se vante quelque part, ne lui suffit pas. Soit qu'il ait conçu la comédie d'une manière plus élevée que les Italiens, soit que, devenu chanoine de Saint-Etienne de Troyes, il ait éprouvé à l'ombre de l'Eglise quelques scrupules de bienséance, il supprime çà et là des scènes licencieuses, il atténue des passages peu décents, il fait disparaître certains personnages. Mais comme il a commencé par traduire ses modèles trait pour trait et ne peut pas refondre les pièces, les changements qu'il tente s'opèrent en détail et sur quelques parties. Ils n'atteignent pas la structure de l'œuvre, ou du moins les lacunes même qu'on y aperçoit indiquent et supposent que l'on a retranché quelques par-

ties d'un plan dont l'ensemble a été conservé. Il reste çà et là des traces de rupture ou des pierres d'attente. On le sent, et aujourd'hui on le sait, car nous avons les pièces italiennes. Cette dernière circonstance, qui a d'abord compromis la réputation de Larivey, doit servir au contraire à la défendre. Elle révèle l'industrie délicate de l'auteur, elle explique la physionomie de son œuvre, qui n'est à proprement parler ni une pure traduction, ni une imitation arbitraire.

Prenons pour exemple une de ces comédies italiennes que Larivey nous a apportée. La plus célèbre sous tous les rapports est *l'Aridosio*, de Lorenzino de Médicis. Elle est en quelque sorte d'une vieille famille de comédies ; elle se rattache par ses origines à des comédies grecques qui sont perdues, et à deux célèbres comédies latines : *la Mostellaria* de Plaute et *les Adelphes* de Térence. Elle est parente chez nous de plusieurs pièces très-connues : *le Retour imprévu* de Regnard, *le Comédien poëte* de Montfleury et *l'Avare* de Molière.

Larivey, au xvi^e^ siècle, en a fait *les Esprits*. En voici la donnée, qui est assez riche pour avoir fourni le sujet de toutes ces œuvres.

Comme toujours, des jeunes gens entraînés par les passions de leur âge et servis par la complaisance proverbiale des esclaves, luttent contre la sévérité d'un vieillard : c'est l'action principale. Mais ici le parti des jeunes gens compte parmi ses chefs un vieillard. Marc-Antonio est d'avis que l'on élève mal ceux que l'on contraint. Il combat son frère Aridosio, père avare et sans entrailles, qui veut forcer ses enfants à la parcimonie et à la sagesse. Sûr d'obtenir par

la douceur ce que l'on refuse à la violence, résigné d'ailleurs à souffrir les escapades des adolescents, il prêche l'indulgence, il oppose la bonté à la rudesse, la générosité à l'avarice et la confiance paternelle à la misanthropie soupçonneuse. Naturellement le père maussade, qui doit se défendre seul contre tous, sera vaincu. On emploie pour l'écarter ou l'abuser des moyens de comédie assez bizarres: on lui fait croire, au moment où il revient chez lui, que des esprits se sont emparés de sa maison. Tremblant pour son or, pour ses biens et pour sa personne, il est la dupe de sa propre avidité, le jouet de ses serviteurs et la victime de ses enfants. — On le voit, c'est une trame compliquée et un ample sujet soit d'observation, soit d'intrigue, ou plutôt ce sont plusieurs sujets, qu'on a pu modifier, pour en combiner diversement les péripéties amusantes et les caractères.

Chaque auteur a donné à cette comédie complexe son cachet personnel. Le viril génie de Plaute, s'attachant au personnage intermédiaire de l'esclave, l'a placé entre les uns et les autres de manière à marquer vigoureusement l'opposition qui divise en deux camps la société romaine. Tranion, le paria, l'être qui ne s'appartient pas, ose conduire les fils de famille dissipés et étourdis contre les pères, contre les maîtres armés de leurs droits et tout-puissants. Il déploie une ardeur et une habileté incomparables qui attirent sur lui toute l'attention. L'énergie effrayante dont il fait preuve quand, « assis dans le sénat de ses pensées, » il médite le malheur des hommes libres, passerait aujourd'hui pour une peinture sociale d'une intention profonde.

Térence, au contraire, l'ami des Scipions, le fils adoptif de l'aristocratie lettrée, le demi-Ménandre, se préoccupe, dans *les Adelphes*, de la destinée de la famille. Il répand sur toute sa comédie une teinte de délicatesse morale, qui n'est pas plus exquise dans les œuvres dramatiques des peuples chrétiens. C'est lui, au témoignage de Varron, qui transforma la comédie grecque originale en introduisant, dans l'exposition même, le doux vieillard ami de l'indulgence. Il rend touchante une action qui tout à l'heure était une bataille; il embellit par un excès d'art son rude sujet, et l'on croirait qu'il s'applique moins à faire triompher la jeunesse qu'à faire accueillir sa théorie spiritualiste de la bonté.

Il n'en est pas ainsi de Lorenzino de Médicis; ni la verve brutale de Plaute, ni l'attendrissement de Térence ne le dominent. Il emprunte de l'un et de l'autre les figures comiques, la situation relative des personnages et le cadre de la pièce. L'avare Aridosio, le bon Marc-Antonio parlent comme les vieillards de Térence, le valet Lucido comme le Tranion de Plaute. Les esprits qui envahissent la maison du père de famille rappellent le revenant, qui est un des agents de la donnée ancienne. Mais l'inspiration générale n'appartient qu'à l'auteur moderne; c'est une pensée railleuse et légère qui cherche, pour son plaisir et le plaisir d'autrui, des sujets de gaieté. S'il a copié le tableau, il en a changé la lumière. Insistant volontiers sur le côté libre de l'ouvrage, il se plaît à réunir sur le même plan les bassesses sociales de l'Italie païenne et les mœurs de l'Italie du moyen âge. A côté de l'esclave fripon, à côté de ce

Ruffo qui vend des femmes, il place *ser Jacomo*, un prêtre qui exorcise les esprits et prête aux valets le secours de son ministère. Par une invention analogue, il adjoint au personnage de *Livia, schiava del ruffo*, une autre femme, une religieuse : nous apercevons le monastère, d'où les jeunes gens tirent cette proie nouvelle. C'est ainsi que Lorenzino de Médicis a, dans une même pièce, rassemblé l'imitation de l'antiquité, la satire contemporaine et un goût sensible de libertinage ; tout cela est fondu avec un art et une facilité remarquables, et le dialogue, vif et spirituel, court sur ce thème odieux comme une eau brillante sur un fond de vase.

Larivey, s'emparant de cette comédie, en a d'abord tout accepté : le sujet, le plan et les personnages. A ne lire que la traduction française, on s'étonne qu'il ait pu conserver en plus d'un endroit l'audacieuse licence de l'Italie. Mais lisez le texte original à côté de la traduction.

Larivey a changé, soit du premier moment, soit après coup, les noms des personnages. Marc-Antonio et Aridosio sont devenus Hilaire et Severin. Les jeunes gens, Tiberio et Herminio, ont pris les noms de Fortuné et d'Urbain. Au lieu de trois femmes, Cassandre, Fiammetta et Livia, il n'en présente que deux : Laurence et Apolline. La troisième, la Livia italienne, a disparu ; on parle d'elle en la nommant Féliciane ; on ne l'aperçoit pas, parce que son rôle d'esclave vénale ne peut pas être toléré.

Il y a dans *l'Aridioso* un prologue, Larivey le supprime.

Une rencontre, longtemps cherchée et préparée entre Tiberio et Livia, donne lieu à une longue scène d'amour.

TIBERIO. — *Satierommi io mai, anima mia, di vederti, parlarti et toccharti!*

LIVIA. — *Se tu non ti satii, restera da te, perch'io son tua et sempre saro, etc., etc.*

Larivey, peut-être, avait traduit tout d'abord cette scène dont la suppression ne pouvait s'opérer sans atteindre l'économie de tout l'ouvrage. Quoi qu'il en soit, elle n'est plus dans la comédie qu'il a publiée. Il sacrifie en cet endroit le tableau d'amour; il sacrifie partout le personnage de Livia.

Plus loin, il est question de l'autre héroïne de la pièce. Herminio va chercher au monastère Fiammetta, et l'auteur italien nous y conduit avec lui. Herminio frappe sans façon à la porte du cloître; une religieuse paraît.

MONACA. — *Ave Maria!*

HERMINIO. — *Io vorrei che voi mi chiamaste la Fiammetta.*

MONACA. — *Ell'è malata grave et non vuole che nessun la visisi, etc., etc.*

Larivey s'interdit encore cette conversation à la porte d'un cloître. Selon son procédé expéditif, au lieu de pallier les choses, au lieu de tourner la situation par des équivalents, il efface le tout, et, sans essayer d'une excuse ou d'un circuit, il continue sa route; il se met à traduire la scène suivante.

Son travail le fait arriver bientôt à une difficulté d'un autre genre. Le prêtre, Ser Jacomo, entre en scène. On le charge de pratiquer un exorcisme dans toutes les règles. Il accepte; il simule, pour tromper le vieil avare, une adjuration solennelle aux esprits qui infestent la maison.

Armé d'une croix et d'un goupillon, portant dans les mains un vase d'eau bénite, il fait agenouiller Aridosio. — Pourquoi, dit celui-ci, mourant de peur, pourquoi déployer cet appareil? — Pour donner aux esprits la male-Pâques, répond Jacomo. » Et, parmi un mélange grossier d'équivoques mal sonnantes, il commence les cérémonies d'exorcisme.

— *Io vi commando da parte mia, che son prete!*

Larivey ne veut pas nous présenter sous cette figure le personnage de Jacomo. Il lui enlève son costume de prêtre et ses armes sacrées. Il fait de lui un coquin vulgaire, un *maître Josse, sorcier,* qui s'arme d'une baguette et d'un livret de nécroman pour chasser les esprits. En un mot, il transforme la satire en mascarade et achève ainsi de corriger son modèle, toujours sans mot dire, sans signaler lui-même son intention, qu'on ne soupçonnerait pas à la première lecture.

Cette purification accomplie, il exécute dans les détails des travaux imperceptibles et continus, qui font penser aux études de traduction de Corneille, de Racine et de Molière. Ces maîtres, on le sait, joûtaient avec les modèles antiques de concision et d'énergie. — *Quanta statura!* s'écrie Sosie en apercevant Mercure. — *Quelle encolure!* traduit Molière, et nul autre mot ne rendrait aussi bien l'idée qui frappe Sosie. Voilà précisément l'entreprise de Larivey. Il s'efforce de donner à son style le même relief pittoresque, sans affecter jamais d'être plus habile que ses maîtres ; il suit l'italien; il traduit phrase par phrase.

Partout où il trouve le texte original suffisamment vif, clair et comique, il se contente de le calquer. Dès qu'il rencontre sur son chemin une locution française ou une figure heureuse qui s'accommode à la pensée et l'avive sans l'altérer, il la glisse dans la traduction.

« Jamais, dit Marc-Antonio, mon frère ne fut plus heureux que quand sa femme mourut (*quando ella si morì*) » — Que quand elle eut la terre sur le bec, » dit Hilaire.

L'avare Aridosio ne veut pas marier son fils de peur de mettre une bouche de plus dans la maison. *Bisogna considerare molto bene a questi tempi mettersi una bocca avantaggio in casa.* « Aujourd'hui, dit Severin, les ménages ont trop grandes dents, et ce n'est peu de chose augmenter sa maison d'une bouche qu'il faut nourrir. »

Comparons encore : *Tu lo faresti ben prima dire a questa porta* — « Vous tireriez plutôt de l'huile d'un mur. »

Tu hai molte gran faccende. « Tu as plus d'affaires que le légat. »

« Ainsi, dit un personnage, par la sanglante avarice de son père il usera inutilement sa jeunesse en lieu champêtre... — entre les bœufs et les moutons, ajoute Larivey.

Nous sommes bien loin, on le voit, de la traduction du *Négromant* par Jean de la Taille. Larivey, d'ailleurs, ne se contente pas de ces progrès qu'il faut démêler ainsi dans le tissu même du style ; il rajeunit par le mouvement tout ce qui languirait, il donne de la vivacité aux monologues ; il précipite les *a parte* (1). Si son auteur dépasse tant soit

(1) Voyez dans *les Écoliers* (acte II, sc. II) l'excellent monolo-

peu les limites de la vraisemblance, il le ramène. L'avare qui cache son trésor regarde de tous côtés, redoutant que quelqu'un ne l'ait vu ; les pierres mêmes lui sont suspectes: *Mi par che fino ai sassi habbian gli occhi da vedermi et la lingua di ridirlo.* « Mon Dieu ! il me semble que je suis vu d'un chacun, même que les pierres et le bois me regardent. » Le dernier trait n'y est plus ; il ne fait pas parler les pierres, c'est assez qu'elles semblent voir : elles sont des témoins immobiles, non des témoins bavards.

Ailleurs, un jeune homme, impatient, et contrarié dans ses espérances, se trouve soudain heureux ; il a ce qu'il désire, il fait sauter dans sa main l'argent qui lui était nécessaire, qu'on lui refusait toujours et qu'il possède enfin. Ici le texte italien est peu satisfaisant ; le ton du jeune homme ne répond pas à l'agitation de son âme. « *Questa e pur gran cosa...* » dit-il, et le voilà commentant son aventure. « Vous êtes bien mieux dans ma main, » dit-il à ses écus. *Voi state pur meglio in man mia.* Larivey saisit plus heureusement le style de la situation : « Me voilà roi ! s'écrie le jeune vainqueur, puisqu'aujourd'hui est arrivé le jour auquel je dois mettre fin aux misères !... Qu'attends-je !... » Et quand il tient l'argent : « Croyez-vous bien que je l'aime mieux en mes mains qu'une paire de gants neufs ! »

Ces traits, qu'il serait facile de multiplier, donnent une idée claire du travail de Larivey. Soit qu'il ôte quelques pièces de l'échafaudage, soit qu'il ajoute de la force à l'ex-

gue de Nicolas. Le progrès de l'avarice dans le cœur d'un homme y est bien rendu.

pression, il apporte dans son imitation un mélange de fidélité et de discernement qui fait honneur à la délicatesse de son intelligence. Il est de ces bons esprits qui aiment à dégager d'un modèle composite la partie forte, caractéristique et durable; car, remarquons-le, c'est là ce qu'il conserve, et la pièce dont nous parlons ici nous peut faire apprécier mieux que toute autre le mérite d'un pareil labeur. La comédie des *Esprits* se compose de deux éléments très-distincts : un élément d'intrigue, formé de cette invention de revenant et d'exorcisme qui amuse la foule, un élément moral, formé de ces caractères éternellement vrais et humains dont la peinture intéresse l'élite des spectateurs. De ces deux parties, laquelle s'est affaiblie et perdue, à travers les fortunes diverses de la donnée comique ? Laquelle au contraire a pris avec l'âge plus de force et d'éclat ? Peu à peu les esprits malfaisants ont paru fastidieux et ridicules, tandis que l'avare est devenu, sous le nom d'Harpagon, la personnification plaisante et significative d'un vice funeste. Les Livia et les Fiammetta se sont retirées de la scène, tandis que le valet Tranion est arrivé jusqu'à nous comme le représentant de la fourberie des inférieurs et de l'intelligence servile. C'est l'œuvre des siècles de garder et de cultiver, comme leur patrimoine, ces créations morales qui se séparent peu à peu des ornements inutiles et des conceptions légères dont elles étaient accompagnées.

Larivey travaille précisément à cette transmission graduellement épurée des fruits de l'observation comique. L'ensemble de son théâtre, bien qu'il offre des inégalités frappantes, a ce mérite de fournir à la comédie de mœurs

une série de types, qui sont caractéristiques précisément par la langue qu'ils parlent : écoliers naïfs, vieillards entêtés, valets trompeurs, médecins morfondus, capitans écornifleurs, tous ont la parole expressive, et chacun a l'accent et le ton de son rôle.

Il faut rendre à l'Italie ce qui est à l'Italie, à Larivey ce qui appartient à Larivey. Selon nous, Larivey, dans cette tentative, s'est affranchi de l'imitation directe, tout juste autant qu'il le fallait pour dégager les figures, accuser les physionomies et ramener sans pédantisme la comédie italienne aux sources primitives, à la forme plus nette du théâtre d'Athènes et de Rome. Aussi a-t-il intitulé ses traductions : « comédies facétieuses, à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens. » Mais, d'une autre part, il s'est inspiré indirectement de l'esprit florentin, dans la partie même de son œuvre qui lui fait le plus d'honneur, nous voulons dire dans la création d'une belle prose comique.

En effet, malgré la liberté qu'il conserve dans les détails du style, c'est à l'exemple des Toscans qu'il forme le projet d'employer la prose dans la comédie et de perfectionner cette prose. Nous pouvons à cet égard apporter aussi en témoignage ses propres paroles : « Le cardinal Bibbiena, dit-il, le Piccolomini et l'Arétin, tous les plus excellents de leur siècle, et les autres dont j'ai parlé ci-dessus, et lesquels j'ai voulu principalement imiter et suivre en ce que j'ai pensé m'être possible et permis, n'ont jamais en leurs œuvres comiques, jaçoit qu'ils fussent des premiers en la poésie, voulu employer la rime, comme n'étant requise en

telle manière d'écrire, pour sa trop grande affectation et abondance de paroles superflues. » Il considérait donc la prose comme la forme la plus précise et la plus justement mesurée de la pensée; il savait, avant Molière, qu'un prosateur ne peut jamais abuser des mots et excuser une redondance en se retranchant sur les obligations de la rime ou du mètre. Il admirait l'art et la persévérance des écrivains italiens qui au seizième siècle se firent une loi de cultiver sévèrement leur langue et poussèrent le scrupule jusqu'aux délicatesses rigoureuses du *Toscanisme*.

A cet égard on peut dire que l'Italie fut pour la France une bonne institutrice et que Larivey se chargea de réduire en pratique les enseignements de nos voisins. Nous n'avons pas à rappeler les longs débats soutenus en Italie au sujet de la langue ; mais dans la sphère spéciale de la comédie, on se souvient que l'Arioste crut devoir mettre en prose les pièces que d'abord il avait écrites en vers. Bibbiena, composant le prologue de son plus célèbre ouvrage, fait dire au public par l'acteur : « Vous allez voir aujourd'hui une nouvelle comédie intitulée *Calandra*. Elle est en prose et non pas en vers, moderne et non pas antique, en langage vulgaire et non pas en latin. » Et développant cette idée, il déclare que les actions et les paroles empruntées de la vie commune ne doivent pas être en vers, que les gens de goût approuveront une innovation raisonnable, que les spectateurs en général ne savent qu'une langue, celle que Dieu leur a donnée: c'est celle-là qu'il leur faut polir et perfectionner.

La France, qui eut tant de peine au XVIe siècle à former

sa prose, imita successivement le travail des auteurs italiens et l'effort des académies toscanes. C'est en lisant l'Arioste, le Trissin et la comédie des *Intronati*, de Sienne, que Mellin de Saint-Gelais écrivit une *Sophonisbe* en prose, que de Mesme fit la pièce des *Abusés*, que Charles Estienne nous donna *le Sacrifice*, que Jean de la Taille mit en français *le Négromant* et écrivit en prose *les Corrivaux*. Il serait facile de montrer la continuité de cette influence dans des livres moins connus encore, tels que ceux de Gérard de Vivres. Nous avons imité des Italiens jusqu'à l'idée d'employer la prose dans le genre tragique (1).

L'écrivain qui détermina avec le plus de sagacité le mode et la mesure de cette émulation littéraire, c'est à coup sûr Larivey. Il y apporte non-seulement une grande souplesse de talent, mais aussi une intention avouée, une méthode précise et la conscience de son œuvre. Qu'on lise son épître dédicatoire, il expose son plan et avance qu'il a voulu « jeter les premiers fondements » de la comédie française en prose, y mêler « divers enseignements fort profitables, » et surtout, « en ces populaires discours, représenter quelque chose sentant sa vérité. » En conséquence, sans discuter l'opinion des critiques qui préfèrent les vers, il écrit en prose, « parce que... le commun peuple, qui est le principal personnage de la scène, ne s'étudie tant à agencer ces paroles qu'à publier son affection qu'il

(1) Voir *Sophonisba, tragédie très-excellente, tant pour l'argument que pour le poli langage et graves sentences dont elle est ornée.* (Traduite de l'italien, du Trissin, par Mellin de Saint-Gelais.) *Paris, Richard Breton.* 1560.

a plus tôt dite que pensée.» Ce qui est plus singulier et plus remarquable encore, c'est, nous l'avons dit, que Larivey connaît très-bien les efforts de ses devanciers, qu'il en parle et qu'il marque lui-même en quoi et comment il fait faire un progrès à la comédie : « J'ai dit que j'en jette les premiers fondements, non que par là je veuille inférer que je sois le premier qui fait voir des comédies en prose, car je sais qu'assez de bons ouvriers, et qui méritent beaucoup par la *promptitude* de leur esprit, en ont traduit quelques-unes; mais aussi puis-je dire ceci sans arrogance que je n'en ai encore vu de françaises, j'entends qui aient été représentées comme advenues en France. » Il ne vise pas à la promptitude de la traduction, comme Jean de la Taille, et ce serait peu pour lui de transporter, comme Charles Estienne, toute une pièce italienne en France. Il prend son temps pour écrire, il tient à écarter de son œuvre tout ce qui porte trop évidemment la marque étrangère. S'il eût traduit la comédie du *Sacrifice*, il n'aurait parlé ni de Modène, ni du monastère de Sainte-Crescence, ni du sac de Rome.

En ce sens, il est curieux de comparer le rôle et la situation de Lélia, dans *le Sacrifice*, à la situation et au rôle de Robert, dans *les Tromperies*. Cette dernière pièce n'est ni la meilleure, ni la plus chaste du théâtre de Larivey. La donnée seule l'oblige à une licence d'expressions et d'idées qui ôte à la comédie une partie de son charme. Pourtant on ne lira pas sans intérêt les plaintes de la jeune fille qui se déguise sous les habits et le nom de Robert :

« O ciel ! ô sort ! n'aurez-vous jamais pitié d'une chétive à qui,

dès le berceau, avez commencé à faire guerre? Vous m'avez de riche rendue esclave... Vous devriez vous contenter de ces traverses, et n'y ajouter encore tant d'autres ennuis, de fâcheries et de peurs. J'aime, misérable que je suis, celui qui ne m'aime pas, et, qui pis est, cet habit faux et menteur que je porte m'ôte toute espérance... »

Et plus loin :

« Malheureuse Genièvre!... Oh! combien de journées te conviendra-t-il pleurer, combien de nuitées veiller, pour l'erreur que maintenant tu as commise!... O Dieu, prêtez-moi votre secourable main et m'aider à sortir de ce labyrinthe!... »

Nous indiquons seulement ce sujet d'étude comparative. Entre *les Tromperies* et *le Sacrifice*, la distance n'est grande que par la perfection de la langue comique. D'ailleurs ces deux ouvrages sont deux degrés d'un même travail, deux formes d'un même genre, et, si l'on considère l'intention des traducteurs, ce sont deux exemples proposés aux auteurs comiques, l'un en deçà, l'autre au delà de la période révolutionnaire des poëtes de la Pléiade. Si Charles Estienne s'adressait au dauphin pour créer en France un théâtre et s'il exerçait une action sur le talent des jeunes écrivains, Larivey ne laissa pas que d'agir aussi, quoique moins visiblement, sur un certain groupe et un certain milieu. Si obscure que soit restée pour nous la vie de Larivey, on peut aisément, sans pousser trop loin les conjectures, par le seul rapprochement de quelques faits, établir quelle influence il exerça autour de lui.

A l'époque où l'on aperçoit Larivey dans l'histoire littéraire, vers 1572, c'est parmi des magistrats éclairés qu'on

le voit vivre, dans un cercle d'hommes qui se plaisent comme lui à cultiver les lettres anciennes. Chez un conseiller du roi, nommé Pardessus, il passe vingt années de sa vie, en relation avec des hommes de robe, des hommes de cour, des poëtes et des médecins, amateurs de littérature. Ce sont, par exemple, François d'Amboise, avocat au parlement de Paris, qui encourage Larivey et le décide à publier ses pièces; Guillaume le Breton, auteur de *l'Adonis* et poëte de Charles IX; Louis le Jars, auteur de *la Lucelle*, tragi-comédie en prose; maître Jean Vilevault, procureur au parlement de Paris; Claude Binet, Pierre Tamisier, le chartrain Guillaume Chasble, le médecin Dacier. Cette petite société connaît et aime les auteurs italiens; elle aime la personne et les ouvrages du Piccolomini, de l'académie siennoise, qui fut tour à tour auteur comique, écrivain moraliste, philosophe érudit et archevêque. François d'Amboise traduit un pamphlet de Piccolomini contre les femmes; Larivey, imitant la carrière même de ce grand seigneur italien, écrit comme lui des comédies facétieuses, s'occupe ensuite de traduire des apologues moraux, et termine sa vie en homme d'église. Tout ce qu'il lisait à ses amis, les *Contes de Straparole* ou la *Philosophie fabuleuse*, était accueilli avec faveur de son auditoire d'élite, mais ses comédies étaient reçues avec enthousiasme.

> Larivey traduisant le thuscan Straparole
> Et du faux courtisan le discours fabuleux,
> Ou soit qu'il mette en jeu son comique joyeux,
> Il tient les écoutans pendus à sa parole.

De ce quatrain, qui nous fournit la preuve du succès de

Larivey, on induira peut-être que les pièces de Larivey furent représentées. *Soit qu'il mette en jeu*, dit l'auteur; et Larivey, quelque part, dit qu'avant lui aucune comédie n'a été « représentée, » comme advenue en France. Jusqu'où faut-il se permettre l'hypothèse sur cette question?... Quoi qu'il en soit, la lecture des pièces de Larivey démontre que d'un bout à l'autre elles ont été écrites pour être jouées en France : mise en scène, allusions locales et contemporaines, propos interrompus, rien n'y manque.

Larivey, en faisant de la comédie en prose une œuvre d'art, consulta le goût de ses amis ; ceux-ci furent unanimes à lui conseiller la publication de son travail. Il céda à leurs conseils, dédia son premier recueil à d'Amboise et lui adressa à ce sujet une épître courte, mais substantielle, sur sa « nouvelle façon d'écrire en ce nouveau genre de comédie. » Il est certain que cette innovation, dont Larivey s'attribue expressément la responsabilité, fut l'occasion de certains débats sur les lois et les convenances de l'art dramatique. « Vous et monsieur le Breton, que j'honore beaucoup pour ses rares vertus, m'avez... aiguillonné de donner un commencement à ces fables, qu'ici je vous offre et dédie, comme au meilleur de mes meilleurs amis, afin que vous, qui êtes mon auteur et garant formel, preniez, s'il vous plaît, la cause pour moi, et qu'au moyen des bonnes raisons que vous pourrez puiser en la vive source des bons livres que vous avez entre vos mains, vous me serviez d'une levée et ferme rempart contre les inondations et torrents de quelques envieux qui me voudraient blâmer, et

calomnier la bonne et sincère affection que j'ai de profiter au public. »

Ainsi Larivey rencontra de son temps des critiques aussi bien que des auditeurs. Écouté avec attention et jugé avec liberté, il avait lui-même lu et discuté les œuvres de ses devanciers. Il représente, entre les premiers essais de la comédie française, vers 1540, et son avénement définitif en 1629, un groupe intermédiaire que nous pouvons appeler le groupe des prosateurs.

ODET DE TURNÈBE

Vers 1580, c'est-à-dire à l'époque où Larivey lisait à ses amis les travaux si soignés qui devaient servir au progrès des lettres et de notre langue, un jeune homme écrivait une comédie en prose, *les Contents*, qui peut à elle seule marquer l'effort et le succès des bons esprits dans cette même voie. Nous ne comprenons pas qu'elle soit demeurée dans une sorte d'oubli. La première scène, toute simple qu'elle soit, révèle, à quiconque connaît le théâtre du XVI^e^ siècle, une supériorité inattendue. La voici.

GENEVIÈVE, LOUISE, MÈRE DE GENEVIÈVE.

LOUISE. — Eh bien! avez-vous tantôt assez musé? Ne serez-vous prête d'aujourd'hui? Vraiment, voilà bien fait des mystères! Quand j'étais fille comme vous, si j'eusse été si longue à m'habiller et à me coiffer, ma bonne mère, à qui Dieu fasse pardon, m'eût bien bâté d'aller autrement. Mais à qui parlé-je?... Geneviève!

GENEVIÈVE. — Plaît-il, ma mère?

Louise. — Serez-vous tantôt assez débarbouillée? Puis, qu'on se dépêche de descendre ; car je veux qu'aujourd'hui qu'il est fête à notre paroisse nous oyions la messe du point du jour. Et puis vous viendrez déjeûner, si vous voulez, avant que l'on dise la grand'messe.

Geneviève.—Mon Dieu ! ma mère, je ne suis pas encore agrafée. Il me semble qu'il est bien matin pour sortir en ce temps-ci. Ne savez-vous pas bien qu'on se meurt de maladie dangereuse près de l'église et que le médecin vous a dit qu'il ne faut sortir avant le soleil levé.

Louise. — Après? causeuse! Ceux qui servent Dieu de bon cœur et qui disent dévotement l'oraison de M. saint Roch, ne doivent rien craindre. Prenez en votre bouche un peu d'angélique et une éponge trempée en vinaigre en votre main.

Geneviève. — Bien, ma mère. Mais je saurais volontiers, s'il vous plaisait me le dire, qui vous meut de sortir si matin.

Louise. — Geneviève, pour te dire la vérité, aujourd'hui qu'il est fête à notre paroisse, je crains, si nous y allons plus tard, que nous rencontrions en notre chemin cet importun de Basile ou le capitaine Rodomont, qui ne faudront à se rendre ici pour nous guetter au passage sur l'heure du sermon.

Geneviève. — N'est-ce que cela? Vraiment je n'ai pas peur de ce beau capitaine de foin. Quant est du seigneur Basile, la rencontre n'en peut être que bonne, car vous savez que c'est l'homme du monde lequel aime le mieux notre maison.

Louise. — Voyez-vous cette becquenaud! D'autant qu'elle sait bien que je ne vois volontiers Basile, elle m'en dit du bien. Mais venez çà. Comment savez-vous que Basile nous aime? Qui vous l'a dit? Je crois que vous l'avez songé ou que vous êtes de son conseil.

Geneviève. — Pardonnez-moi, ma mère; je n'en sais rien, sinon ce que vous m'en avez appris autrefois, lorsque vous me voulûtes marier avec lui ; et aussi d'autant que je le vois nous saluer humblement quand nous passons par-devant lui.

Louise. — Geneviève ! Geneviève ! ta bouche sent encore le lait et la bouillie. Tu montres bien que tu n'es qu'une enfant.

Geneviève. — Pourquoi donc, ma mère ?

Louise. — Ne vois-tu pas bien qu'il salue ainsi toutes les filles de la paroisse ?

Geneviève. — Vous direz ce qu'il vous plaira : si est-ce que je sais bien ce que je sais.

Louise. — Ne l'oublie pas. Par ma foi, tu es encore bien peu rusée et aurais bon métier d'aller à l'école. Mais quoi qu'il en soit, ce n'est pas pour lui que le four chauffe, car j'ai bien résolu avant qu'il soit demain nuit, de t'accorder avec Eustache, fils unique du seigneur Girard, lequel m'en presse fort. Et n'eût été ce beau Basile qui m'a tenue longtemps le bec en l'eau, ce serait déjà fait. Mais qu'avez-vous à soupirer?

Geneviève. — C'est une faiblesse qui m'a prise, pour ce que je n'ai accoutumé de me lever si matin. Mais ce ne sera rien.

Louise. — Avez-vous bien entendu ce que j'ai dit ?

Geneviève. — Trop bien, ma mère.

Une lutte s'engage entre les deux femmes, aucune ne voulant démordre de sa résolution. Geneviève ne cède à sa mère qu'en protestant.

Geneviève. — Ce sera contre ma volonté.

Louise. — Qu'est-ce que vous grommelez entre vos dents, de volonté ?

Geneviève. — Je dis qu'il me sera force d'en passer par votre volonté.

Louise. — Geneviève, si tu m'obéis, avec ce que tu gagneras le royaume du paradis, tu seras bien la plus heureuse fille de Paris. J'ai connu par beaucoup de signes qu'Eustache t'aime plus que son cœur, et si j'ai bien pris garde à ces masques qui vinrent hier après souper chez nous, desquels il était l'un; car il fut à deviser avec toi près d'une grosse heure d'horloge, à quoi je pris un singulier plaisir, d'autant même que je voyais que tu l'écoutais et lui répondais d'assez bonne affection. Je prie à Dieu que ce soit pour la salvation de l'âme de tous deux.

Geneviève. — A la vérité, j'avais un grand plaisir, écoutant les gentils propos du masque qui me mena danser, mais je ne vous assure pas que c'était Eustache.

Louise. — Penses-tu que je ne le connaisse pas? N'avait-il pas les mêmes habits qu'il avait portés tout le jour?

Geneviève. — Mon Dieu, que ma mère est abusée! celui qui parla à moi n'était autre que le seigneur Basile, lequel s'était vêtu des accoutrements d'Eustache, qui ne s'est jamais aperçu de l'affection mutuelle que Basile me porte.

Louise. — Il m'est avis que l'on sonne pour le dernier coup de la messe : hâtons-nous, si nous voulons être au *Confiteor*. »

Nous ne connaissons aucune exposition plus franche et plus claire que cette querelle de famille. Elle est vive, facile et plaisante ; elle annonce le genre du premier coup : c'est-à-dire la comédie de mœurs bourgeoises. Belleau l'avait essayée, mais cette fois elle est écrite en bonne prose, d'un style ferme, d'un tour aisé, d'une allure toujours naturelle, en un mot, d'une exécution parfaite. La langue est ici, presque partout, arrivée au point où elle se fixera. Cette mère dévote, qui se croit infaillible, qui aime beaucoup sa fille, mais qui entend lui choisir un mari de sa main, est d'une vérité accomplie, sans aucune surcharge de ridicule.

Basile n'a pas tenu assez de compte de cette volonté impérieuse. Louise décide qu'il sera écarté et lui cherche des rivaux ; elle jette son dévolu sur Eustache, jeune cavalier aimable et docile ; tout à l'heure elle songera à un troisième prétendant, au capitaine Rodomont. Celui-ci éblouit les commères du quartier, car il a de grandes moustaches noires, retroussées en dents de sanglier, un grand « abreuvoir à mouches sur la joue gauche, » et derrière sa personne un laquais habillé de vert, assez mal chaussé, le brave Nivelet, qui obéit avec enthousiasme à son maître.

Mais, en dépit de Louise, tout vient en aide à l'affection mutuelle de Geneviève et de Basile : le hasard, l'industrie des valets, la naïveté même des rivaux, l'adresse enfin et la subtilité de l'amour déjouent les projets maternels. Rodomont est arrêté pour dettes et ne s'échappe qu'après le triomphe de Basile. Eustache, aussi crédule qu'il est bon, se prête à tout ce qu'on veut; il écoute comme parole d'Évangile les récits mielleux de l'intrigante Françoise, et celle-ci lui persuade que la belle Geneviève est gravement et secrètement malade d'un cancer. Eustache se félicite de cette révélation. Ce n'est pas assez de battre en retraite, il vient en aide à ses propres rivaux. Basile a besoin d'un déguisement pour mener à bien ses projets, il s'adresse à Eustache; celui-ci envoie son habit incarnat à Basile, qui s'en sert précisément pour pénétrer chez Geneviève et l'entretenir à son aise. Rodomont a eu vent du projet de Basile, il fait demander à Eustache son habit incarnat; Eustache, pour ne pas désobliger le capitaine, emprunte un vêtement semblable et le fait remettre à Rodomont.

Que maintenant on s'imagine la représentation de la pièce sur cette donnée; l'intrigue inventée par l'auteur, les méprises qui en résultent produisent de nombreux effets comiques.

Par une belle matinée d'hiver, Basile, revêtu de l'habit incarnat, se met en campagne. L'heure, le jour et la saison le favorisent. La ville est plongée dans les loisirs d'une fête religieuse. On a fermé boutique; tout le monde est à l'église ou s'enferme au coin du feu. Basile se glisse le long des maisons, en se couvrant la figure du bout de son

manteau. Il arrive chez madame Louise, qui est absente; il pénètre chez elle, et trouvant Geneviève, l'engage de la manière la plus pressante à n'avoir jamais d'autre époux que lui-même.

Cependant l'office est terminé, les fidèles s'en retournent, et Louise, revenant de la messe, aperçoit auprès de sa fille l'habit incarnat qu'elle sait être celui d'Eustache. Suffoquée de colère, elle enferme les jeunes gens, met la clef dans sa poche et court dénoncer à la justice le voleur qui s'est introduit dans sa maison. En vain son frère, Alphonse, homme sage et réfléchi, la conjure-t-il de se calmer. Elle mettrait plutôt le feu à la ville que d'entendre raison. Sa fureur redouble en apercevant le vieux Girard, père d'Eustache ; elle l'accable de malédictions. L'honnête Girard malmène son fils; celui-ci croit qu'on lui reproche une autre peccadille, dont il fait l'aveu, et la trame de la comédie s'embrouille d'instant en instant.

Tout à coup on voit venir un habit incarnat, et sous cet habit un personnage qui n'est ni Eustache, ni Basile, ni Rodomont : c'est un quatrième larron, qui va prendre chez Louise la place de Basile, car Basile s'est échappé par la fenêtre ; il a rencontré à point nommé Mme Alix, et l'a substituée à lui-même. Cette madame Alix est une jeune marchande, qui prend ses ébats dans Paris, ayant déserté le domicile conjugal, sous prétexte d'aller faire un pèlerinage à Notre-Dame de Liesse. Par malheur, au moment où Basile la mène à son poste, son mari, Thomas, traverse la rue; il regarde avec attention cette personne déguisée qui cache sa figure, il reconnaît une femme ; il plaisante en

passant les maris qui laissent courir leur moitié, et il retourne chez lui compter ses écus.

Quand Louise rentre, elle aussi, dans sa demeure, son étonnement est grand de trouver auprès de sa fille une femme vêtue en cavalier.

Sur ces entrefaites un autre habit incarnat apparaît; c'est l'illustre Rodomont qui s'est échappé des mains des créanciers et des sergents, et qui veut toujours supplanter Basile. Il n'arrive que pour apprendre, avec tout le monde, le succès de son rival. Le mariage de Geneviève et de Basile met fin à l'intrigue.

Cette intrigue des *Contents* fait penser aux pièces italiennes. *Les Tromperies* de Secchi et la comédie du *Sacrifice* ne contiennent pas plus de travestissements ni de quiproquo. L'auteur semble prendre à tâche de nous donner le change. Si Thomas par exemple vante la vertu de sa femme, si Louise s'enorgueillit de l'honnêteté de sa fille, c'est au moment où les événements leur préparent un démenti. On annonce que Rodomont est en prison; aussitôt il paraît en scène. Les mécomptes de l'esprit s'ajoutant aux surprises des yeux, c'est un imbroglio qui trahit partout la malice inventive du génie italien. Aussi a-t-il paru certain que *les Contents* de Turnèbe sont la traduction des *Contenti* de Parabosco.

Les *Contenti* de Parabosco n'ont aucun rapport avec la comédie dont nous parlons, et si l'analyse de la pièce fait songer à l'Italie, en la lisant on ne sent nulle part l'imitation. La comédie est d'une allure et d'un style éminemment français. Déjà remarquable par le soin des peintures

et par la perfection soutenue des rôles, elle brille encore par le pittoresque familier du style, par la naïveté mesurée du ton, par la grâce des figures et par l'heureuse place donnée aux proverbes. Chacun des personnages trahit sa condition ou son esprit. A côté des effronteries de langage propres aux valets, on entend avec une certaine surprise les femmes s'exprimer comme on s'exprime dans une société polie. Leur cœur parle avec un accent nouveau et leur dévotion se traduit en paroles significatives. L'entretien du père avec son fils a la décence qui convient aux honnêtes gens. Il y a même dans cette prose un effort visible de l'auteur pour atteindre à l'énergie pathétique ou à la grâce passionnée, selon qu'il veut nous faire partager la douleur d'un père ou l'attendrissement d'un jeune homme amoureux.

Girard, croyant que son fils Eustache a commis une faute et s'est exposé à de terribles représailles, s'écrie avec désespoir :

« O Dieu ! que ceux-là sont heureux qui n'ont jamais mis sur leur col le pesant joug du mariage ! Que ceux-là pareillement sont heureux qui étant mariés, se sont vus aussitôt en liberté par la mort de leurs femmes, ou bien (si le malheur a voulu que leurs femmes fussent de longue vie) n'en ont eu aucuns enfants, ou s'ils en ont eu, ils les ont perdus pendant leur bas âge, avant qu'ils eussent le moyen de tourmenter leurs pères par leurs folies et débauches ! Si la mort eût ravi dès le berceau mon Eustache, je ne serais maintenant en peine pour lui, et ne serais en crainte de le voir châtier comme un ravisseur de filles. Faudra-t-il que celui que j'ai élevé avec tant de peine et que j'ai nourri si délicatement, serve bientôt d'exemple à tout un peuple au milieu d'une grève et d'une halle ! Mon Dieu ! je te prie de m'ôter de ce

monde, plutôt aujourd'hui que demain, s'il est arrêté que mon fils doive être pâture des corbeaux ou forçat d'une galère !... »

Le vrai coupable cependant, Basile, éprouve de son côté tous les troubles du remords. Il exprime en homme d'honneur des sentiments qu'on ne rencontre guère dans la comédie licencieuse de l'époque :

« Oh ! que je suis un homme misérable d'avoir été la cause que cette pauvre fille soit tombée en la male grâce de sa mère pour aimer trop ardemment ! Il ne sera jamais en ma puissance, quand je vivrais jusques à la fin du monde et que je posséderais tous les honneurs et richesses de l'univers, d'acquitter la centième partie de l'obligation qu'elle a sur moi, si ce n'est qu'il lui plaise de prendre pour argent comptant ma bonne volonté et le ferme amour que je lui porte, lequel je sens d'heure en heure croître dans mon cœur et avec ses traits d'or y engraver en cent endroits le beau portrait de ma belle Geneviève !... »

Ce langage est déjà voisin du bel esprit qui envahira plus tard toute notre littérature. Un pas de plus, et l'auteur tombe dans l'affectation ridicule des *Précieuses*. Malheureusement il fait ce dernier pas. Geneviève déclare à Basile qu'elle « ne vit d'autre viande que du souvenir de ses perfections. » A quoi Basile réplique : « Vous faites donc une maigre chère, si vous vous repaissez seulement de mes perfections. » Ainsi la pièce offre un curieux mélange de licence naïve et de galanterie raffinée. Il est vrai que le raffinement n'y est qu'un écart passager. Généralement le style de l'auteur a tout au contraire une franchise toute gauloise, et il est curieux de trouver, à côté d'un jargon qui fait penser aux *Précieuses*, une caricature qui figurera dans la

pièce de Molière, celle des gentilshommes fanfarons. Rodomont est l'ancêtre de Jodelet ; il rappelle ses campagnes avec la même morgue et il finit par être bafoué et bâtonné avec la même ignominie.

« Je vous puis assurer qu'à la bataille de Moncontour, d'un seul coup donné en taille ronde j'ai coupé deux hommes par la ceinture ! Vrai est qu'ils n'étaient armés que de jaques de maille. Et de cette façon je pense avoir fait mourir plus de quarante hommes à la rencontre de Jarnac, en moins de quinze coups. Plût à Dieu que vous eussiez été avec moi à la journée de Lépante ! vous m'eussiez vu souvent abattre quatre têtes de Turcs d'un seul coup d'épée. »

Les capitans comiques réunissant toujours la fatuité outrecuidante à leurs prétentions belliqueuses, l'auteur en profite pour mettre dans la bouche de Rodomont la parodie involontaire de ce bel esprit qu'il permettait tout à l'heure à Basile.

« Il faut bien dire que ce petit dieu Cupidon est beaucoup plus puissant que Mars, le grand dieu des batailles, puisque sa force m'a pu réduire sous son obéissance et vaincre mon courage invincible, ce qu'un camp de cinquante mille hommes n'eût su faire. Je pense m'être trouvé pour le moins en vingt et cinq batailles rangées, et m'assure d'avoir combattu cent fois, sans la première, en champ clos, armé, désarmé, à cheval, à pied, à la masse, à l'estoc, à la lance, à la pique, à l'épée et cape, à l'épée et dague, à la hache et à l'épée à deux mains ; mais je ne pense pas avoir jamais eu affaire à un si rude ennemi, ni qui me donnât plus de traverses et dures atteintes que fait le cœur impiteux de cette cruelle Geneviève, de laquelle les regards mortels sont autant de coups de canon qui battent en flanc dans les bastions de mon âme et mettront bientôt la forteresse par terre, s'il ne lui plaît me recevoir à quelque composition. »

On reconnaît là le faux marquis de Molière demandant caution bourgeoise à Cathos et à Madelon.

Le plus original des caractères est pourtant encore celui que nous avons laissé de côté. La vieille Françoise, l'amie de tout le monde, traverse la comédie d'un pas sourd et modeste, allant de l'un à l'autre, rendant service à tous et rappelant à chacun qu'elle est besogneuse. Elle est dévote, elle court les églises, elle parle doucement et avec réserve. Auprès des mères, elle joue le rôle de confidente; auprès des filles, c'est la tentation en personne. Quant aux jeunes gens, elle mesure ses bons offices à la récompense qu'elle attend d'eux. Cette figure est ici trop bien rendue pour qu'on ne prenne pas plaisir à la connaître plus exactement. Écoutons Françoise, par exemple, quand elle parle à Eustache, qu'il s'agit d'écarter de la maison de Louise :

Françoise. — Ce jeune homme-ci pense me tirer les vers du nez, mais il y viendra à tard. Fin contre fin n'est pas bon à faire doublure.

Eustache. — Madame Françoise, eh bien! que dit le cœur? Quelle femme êtes-vous?

Françoise. — Une pauvre pécheresse qui court à la mort le grand galop et qui a trois pauvres filles à marier sur les bras, sans savoir où est le premier denier de leur mariage.

Eustache. — Ceux qui ont bonne espérance en Dieu ne sont que trop riches.

Françoise. — Cela est bien vrai; mais ce qui me fâche le plus, c'est mon hôte, lequel me menaçait encore hier de m'envoyer un sergent pour deux termes que je lui dois.

Eustache. — N'avez-vous point quelque ami qui vous les prête?

Françoise. — Une pauvre femme n'a que trop d'amis de bouche, mais bien peu de bourse.

Eustache. — Que n'employez-vous le seigneur Basile, votre voi-

sin ? Car je m'assure qu'il vous prêterait volontiers dix écus et davantage, si vous l'en requériez.

FRANÇOISE. — Hélas ! Monsieur, je n'oserais, de peur d'être éconduite. C'est celui que je connais comme point, et ne pense pas avoir parlé à lui plus de deux fois, encore il y a plus de sept semaines.

EUSTACHE. — Touchez-là. Si vous me voulez dire la vérité de quelque chose que je vous demanderai, ne vous souciez. Je payerai ce que vous devez.

FRANÇOISE. — Je vous remercie, Monsieur ; croyez que l'aumône sera aussi bien employée en moi qu'en autre qui vive.

Eustache interroge Françoise sur le sujet qui le préoccupe, c'est-à-dire sur l'état d'âme de la belle Geneviève. La vieille lui persuade qu'il est l'homme choisi par la jeune fille et sa mère. Mais elle met de la discrétion dans cette confidence ; elle ne veut pas paraître flatteuse. Eustache la rassure et se fie à sa piété de femme de bien.

« Au contraire, » s'écrie Françoise, « je confesse et reconnais que je suis une pauvre femme, qui offense Dieu plus souvent qu'il n'y a de minutes au jour ! et que, si Dieu n'use de miséricorde, à grand peine le pourrai-je jamais contempler en sa gloire. »

Cela dit, elle revient insensiblement à Geneviève, dont elle vante les mérites.

« Elle est bonne catholique, riche et bonne ménagère. Elle dit bien, elle écrit comme un ange, elle joue du luth, de l'épinette, chante sa partie sûrement et sait danser et baller aussi bien que fille de Paris. En matière d'ouvrages de lingerie, de point coupé et de lassis, elle ne craint personne ; et quant est de besogner en tapisserie, soit sur l'étamine, le canevas ou la gaze, je voudrais que vous eussiez vu ce que j'ai vu. Et outre cela elle est des plus belles de tout le quartier. »

Ici Françoise et Eustache s'étendent sur le chapitre de la vraie beauté, en disant grand mal des fards et onguents dont abusent certaines femmes : du sublimé, de la biaque de Venise, du rouge d'Espagne, du vernis, de l'eau de vigne, de l'eau de lis, de l'alun, du boras, de la racine d'orcanète, » etc. Françoise caresse toutes les espérances du jeune homme, en le félicitant de discerner si bien le naturel de l'artifice, en matière de beauté. Puis elle lui promet qu'avant un mois Geneviève sera encore plus accomplie, car alors, sans doute, elle sera guérie. Et, sous le sceau du secret, elle avoue à Eustache que la jeune fille souffre d'un cancer.

« N'étais que je suis sûre que vous l'aimez et que vous supporterez facilement cette petite imperfection, qui n'est comme rien, je me fusse bien gardée de vous en entamer le propos. Avisez seulement de tenir cela secret, car, si vous le redites, c'est assez pour me ruiner. »

Eustache s'empresse de saluer Françoise et remercie Dieu d'avoir trouvé cette bonne femme qui, « sans y penser, » lui a tout découvert. « Dieu m'a envoyé cette bonne femme, comme l'ange à Tobie, pour m'avertir de mon salut! » Nous n'insisterons pas sur l'art et la valeur comique de cette scène.

Où la même Françoise montre toute la perversité de son esprit, c'est auprès de l'innocente Geneviève. Avec quelle dépravation de raisonnement, avec quelle effronterie insinuante elle lui démontre que la religion chrétienne l'oblige à traiter charitablement Basile !

« Geneviève, m'amie, je vous aime comme ma propre fille et

serais bien marrie que Basile, que j'aime aussi comme mon fils, eût fait en votre endroit chose qui ne fût à faire. Mais assurez-vous aussi que je le connais tel et si bien complexionné qu'il ne voudrait, pour mourir, faire rien qui soit contre votre volonté et serait marri de vous avoir tiré un cheveu de la tête que vous ne lui ayez mis premièrement le bout en la main. Je vous sais bon gré toutefois de ce que vous m'en demandez mon avis, car on dit communément : conseille toi et tu seras conseillé ; et on ne saurait trop apprendre, principalement des vieilles gens, qui, pour avoir longtemps vécu, sont plus fines et ont plus d'expérience que les vieilles barbes ; même j'ai ouï prêcher cet avent dernier que le diable est fin pour ce qu'il est vieux. »

Ici le valet de Rodomont, Nivelet, qui écoute par derrière, fait part de ses réflexions au public : « Voilà, dit-il, voilà comment il faut faire son profit des sermons. O quelle belle instruction ! » Françoise continue :

« M'amie, en ma conscience, je ne vous conseille rien qui ne soit bon, et pouvez bien penser qu'étant sur le bord de ma fosse, prête de rendre compte à Dieu de ce que j'ai fait en ce monde, ne vous voudrais induire à faire chose qui pût tant soit peu souiller mon âme ou la vôtre, car autant vaut celui qui tient que celui qui écorche. La demande de Basile qui vous aime de si bon amour est sainte, juste et raisonnable. Vous avez ouï dire souvent à votre confesseur, comme je crois, qu'il faut aimer son prochain comme soi-même, et qu'il se faut bien garder de tomber en ce vilain vice d'ingratitude qui est une des branches de l'orgueil, lequel a fait trébucher au plus creux abîme d'enfer les anges, qui étaient les plus belles et les plus heureuses créatures que Dieu eût faites. Ne seriez-vous pas une ingrate, une glorieuse, une outrecuidée, si vous ne faisiez compte des justes prières de celui qui ne voit par autres yeux que par les vôtres ?...

Cela dit, Françoise obtient de la jeune fille dont elle

étourdit la raison, qu'elle recevra Basile pendant le temps du service religieux :

« Je m'en vais tout de ce pas faire dire une messe du Saint Esprit, à celle fin qu'il lui plaise inspirer vos parents à vous donner le mari que vous méritez. Avisez de faire en sorte que vous soyez en la maison pendant que votre mère sera au sermon, laquelle j'entretiendrai le mieux que je pourrai. »

Nulle part l'hypocrisie n'est peinte avec plus de force et de justesse que dans cette comédie des *Contents*. Ce que l'intrigante a commencé auprès de Geneviève et d'Eustache elle l'achève auprès de Louise, et elle vient en demander son salaire à Basile. Celui-ci ne peut la croire, et elle est obligée de trouver, pour le convaincre, de nouveaux tours d'esprit, des serments, des protestations et des railleries qui nous font voir sous tous les aspects son éloquence diabolique.

Ce côté purement intellectuel et moral de la pièce n'existe pas dans la comédie du *Sacrifice*, où la buandière Clémence ne représente que la vulgaire habileté des serviteurs. C'est ailleurs, c'est dans *la Mandragore* de Machiavel que l'argumentation sophistique d'un tartufe se retrouve avec la même vérité de peinture. Et si au lieu des raisonnements de Françoise, nous considérons son rôle tout entier, c'est ailleurs encore que nous retrouvons quelque chose d'analogue. Il y a une pièce espagnole dans laquelle on admire, au milieu de la surabondance des développements romanesques ou sentencieux, les mêmes caractères, les mêmes traits et les mêmes effets. *La Célestine* nous offre, soit dans les détails, soit dans la donnée principale, une conception

semblable. On est tenté à chaque instant de comparer les deux œuvres entre elles, car chacune dépeint la passion pure et naïve des jeunes gens, l'inquiétude et le désespoir des familles, la duplicité des valets, l'habileté surtout de l'intrigante qui enveloppe la jeunesse d'un regard flatteur et funeste, maternel et corrupteur. Il n'est pas jusqu'à l'énumération des fards et des élixirs qui ne trahisse la parenté secrète des deux comédies. Néanmoins on ne saurait désigner aucune scène directement traduite ou imitée de l'espagnol, tant l'influence du modèle étranger se dissimule, se fond et se perd dans la vigueur originale et dans la concision toute française de notre comédie. Ce qui prouve combien l'imitation est restée indépendante et habile, c'est que personne jusqu'ici n'a remarqué le rapport de *la Célestine* et des *Contents*.

La suite de ce travail, en nous obligeant à parler de *la Célestine*, sera pour nous l'occasion d'apprécier complétement la comédie française ; mais nous avons hâte d'en venir enfin à l'auteur lui-même qui mérite assurément d'être tiré de l'oubli. C'était le fils du célèbre professeur et imprimeur Turnèbe que nous avons aperçu dans l'auditoire de Jodelle. Jeune, actif, bien doué, Odet de Turnèbe partageait ses heures entre les fonctions du magistrat et les études littéraires. A ces deux titres, il avait figuré à Poitiers soit parmi les jurisconsultes, soit parmi les beaux esprits que réunissaient les dames Des Roches. A vingt-huit ans il venait d'obtenir la charge de premier président de la Cour des monnaies, quand il mourut, emporté par une fièvre chaude (1581). Ses héritiers trouvèrent, au milieu des

papiers qu'il laissait, une comédie manuscrite qu'ils firent imprimer et que l'on dédia à M. du Sault, conseiller du roi. C'est celle que nous venons d'analyser, cette œuvre de goût, écrite avec patience. Quand même on ne trouverait pas dans certains passages plus d'une allusion à la littérature du temps, le fond de la comédie prouve que l'auteur avait une grande lecture. Un écrivain très-éclairé pouvait seul mêler aussi heureusement des éléments comiques très-divers et empruntés à trois nations différentes ; car on y admire tour à tour la dextérité inventive de l'esprit italien, l'observation passionnée qui caractérise le génie espagnol et la sagacité pleine d'art qui est l'apanage de l'intelligence française.

Un magistrat, jeune et pénétré de respect pour l'idée bienfaisante de la loi, devait plutôt qu'un poëte de profession glisser dans la comédie quelques considérations sociales. Ceci forme dans *les Contents* une veine particulière digne d'être remarquée. Notre étude serait incomplète si nous n'en disions pas quelques mots. Il passe çà et là dans le dialogue, où tout est calculé, des réflexions qui trahissent une intention morale très-élevée. Odet de Turnèbe ne se contente pas d'indiquer par exemple l'inanité des grands mots du fanfaron. Il combat le préjugé qui veut qu'un gentilhomme soit soldat et illettré, et, par suite, qu'un soldat illettré soit un peu gentilhomme. Il marque la séparation que la France doit établir entre la noblesse ignorante et l'aristocratie véritable.

— « Je nomme mon épée Flamberge, dit Rodomont, encore que son droit nom soit Pleure-Sang, ainsi qu'un grand clerc m'a dit

avoir trouvé écrit sur la poignée en lettres grecques, que je n'ai jamais pu lire, ni tous mes parents, car jamais homme de ma race n'eut le cœur si lâche que de s'adonner aux lettres.

— Tout beau ! lui répond Eustache. Tout beau ! vous vous égarez en votre discours. J'ai vu de braves seigneurs, et autant vaillants que l'on peut dire, qui prenaient bien la peine de feuilleter les livres pour y apprendre la vertu. »

L'auteur, pour rendre plus manifeste encore son opinion, fait faire par Nivelet le portrait de son maître :

« Fi du métier qui ne peut nourrir son maître ! Au temps où nous sommes, le métier des armes ne vaut rien qu'à créer des dettes. Et combien que mon maître fasse aussi bien valoir son état qu'homme de sa robe, soit à piller, rançonner, dérober les gages des soldats, faire trouver force passe-volans à la montre, partir le gain avec le trésorier et contreroleur, et chauffer les pieds à son hôte, si n'a-t-il jamais assemblé cent écus en une bourse qu'il ne les ait aussitôt dépendus au dés... et aux cabarets; et tout le pis que j'y vois, c'est qu'il n'y a de si petit en cette ville qui ne le sache, jusque-là même, quand on veut parler d'un homme libéral, voire plutôt prodigue, on n'use plus d'autre comparaison, sinon que l'on dit : il ressemble au capitaine Rodomont. »

Le soin avec lequel Odet de Turnèbe a réuni ici les griefs de la société civile contre les soldats, fait de ce tableau une sorte de réquisitoire rapide. Plus loin, il effleure des idées plus générales encore. Madame Louise, allant requérir la justice, fournit l'occasion de toucher en passant à une question grave : — Dans quelle mesure doit-on user de son droit? Quels débats les familles porteront-elles devant les tribunaux? Ce sont les vieillards, Girard et Alfonse, qui expriment à ce sujet leur pensée de conciliation. Le jeune Basile est chargé de faire ressortir un autre genre

de vérité : si les enfants commettent des fautes, l'opiniâtreté des pères et des mères justifie ou excuse la conduite de ceux à qui ils refusent toute liberté d'âme et d'affections.

Telle est, dans la comédie, la part personnelle que s'est faite le magistrat. Une idée, discrète d'ailleurs, de la sanction morale et sociale, domine le dénoûment. Chacun est responsable de ses actes ; il faut compter sur la loi, user d'elle et n'en pas abuser : le temps approche où les capitans vulgaires perdront leur prestige.

Nous ne saurions dire si ces considérations furent très-goûtées des lecteurs d'Odet de Turnèbe ; mais à coup sûr sa comédie a joui d'une vogue dont il nous reste quelques preuves. Un enthousiaste déclara en mauvais vers que les comédies de Térence n'étaient ni plus élégantes ni plus spirituelles que l'ouvrage de Turnèbe. Nous possédons un autre genre de témoignage, qui est plus rare : c'est une réimpression des *Contents*, que tout d'abord on prendrait pour un plagiat. Il existe un livre, imprimé en 1626, qui porte le titre suivant : *Les Déguisez, comédie française par Charles Maupas* (1). Ce livre n'est absolument que

(1) A Bloys — par Gauché Collas, devant la Grand'fontaine, 1626. — Voici l'épître dédicatoire qui n'est pas sans intérêt : — A TOUS SEIGNEURS ET GENTILSHOMMES ÉTRANGERS AMATEURS DE LA LANGUE FRANÇAISE. — Messieurs, comme défunt mon père a employé toute la plupart de sa vie à vous procurer tout contentement, ayant recherché tous les moyens qu'il lui a été possible pour faciliter votre avancement en la langue française, aussi lui ai-je succédé, non-seulement de nom, mais aussi en la même dévotion de contribuer tout ce qui sera en moi, pour en bâtissant sur les fermes et solides fondements qu'il a posés rendre en vous cet œuvre entièrement

notre comédie, accompagnée d'un petit glossaire. Charles Maupas, maître d'école à Blois, avait fait cette édition nouvelle afin de l'offrir à ses élèves, et, sans penser à mal, il

accompli. Partant ayant en main un exemplaire d'une comédie française autrefois mise sur la presse par un des beaux esprits de ce siècle, fort artistement et élégamment composée, tissue de plusieurs beaux traits et façons de parler de notre langue, de laquelle défunt mon père et moi tant conjointement que séparément nous sommes fort utilement servis, pour la bailler à lire à ceux qui ne sont encore trop avancés pour l'intelligence d'une matière plus sérieuse et plus ardue, je l'ai baillée au présent imprimeur pour vous en faire part, me déchargeant par le même moyen de l'importunité que je recevais journellement de plusieurs de mes écoliers qui, reconnaissant le profit qu'ils en recueillaient, m'ont souvent requis par plusieurs prières réitérées de leur en faire présent, même avec offre d'honnête libéralité. Ce que ne pouvant faire pour n'avoir que ce seul exemplaire et ne sachant où en recouvrer d'ailleurs, plusieurs s'en sont fait avec grand labeur des copies à la main. Et afin qu'en puissiez jouir plus commodément et vous en rendre la lecture plus facile, quand vous serez destitués de maîtres de langue, j'ai ajouté à la fin une brève explication des sentences proverbiales et métaphysiques. Prenez donc cela pour étrennes du nouvel an, etc., etc.

Suit un petit avant-propos adressé au lecteur. Charles Maupas, sans nommer l'auteur, le vante de tout son pouvoir. « Lecteur, sans doute... tu verras la comédie se relever du tombeau ; » mais la comédie originale est rare. « Quelques-uns croient avoir fait un grand coup lorsque, pillant et dérobant de çà et là, ils enfantent des écrits de pièces rapportées, et sont si satisfaits d'eux-mêmes qu'ils ne se souviennent point de hasarder leur réputation, pourvu que ces monstres voient la lumière. Notre auteur n'en fait pas de même ; son discours coulant, ses naïves conceptions et ses heureuses rencontres le portent au-dessus du commun et témoignent assez que, tant s'en faut qu'il ait imité les autres, lui-même se rend inimitable. »

Le Glossaire est sans valeur. Maupas explique, par exemple, à propos de la locution : *en faire ses choux gras*, que « le chou est une herbe potagère fort vulgaire. »

substitua au nom de l'auteur son nom comme éditeur, commentateur et donateur. De ses explications il résulte que, pendant une quarantaine d'années, on fit lire à la jeunesse studieuse la comédie de Turnèbe comme un recueil admirable de belles sentences et un modèle de style. On peut en conclure que notre auteur a exercé une influence soutenue sur les progrès de la langue française.

LAVARDIN

Nous venons de citer une comédie espagnole qui jouit d'une étrange célébrité ; elle a fait les délices de toute l'Europe méridionale au XVI^e^ siècle, elle figure aujourd'hui dans nos bibliothèques ; et pourtant elle est restée une sorte de monstre littéraire, qui offre à l'esprit une énigme bizarre. *La Célestine,* drame philosophique et licencieux, en vingt et un actes, se place exactement entre les œuvres de l'Arétin et les *Essais* de Montaigne, tant la liberté des tableaux s'y mêle à la solidité de l'observation et au goût sérieux des sentences morales. C'est un scandale et c'est un chef-d'œuvre. Condamnée par des écrivains sévères, comme Agrippa, qui appelait Célestine *Scelestina,* condamnée aussi par l'admiration compromettante de certains curieux, elle devait en quelque sorte disparaître du monde littéraire pour se réfugier dans la foule honteuse des mauvais livres. Mais la haute critique ne l'a jamais rencontrée sans s'y arrêter avec une prédilection manifeste. Le savant qui de nos jours a le mieux étudié notre

théâtre, M. Charles Magnin, consacre toute une étude à cette pièce. L'auteur de l'*Histoire comparée des littératures espagnole et française*, tout en regrettant que les « maximes de sagesse y soient enfouies dans une encyclopédie de libertinage, » ne peut s'empêcher de faire ressortir l'énergie de cette peinture. « C'est, dit-il, un spectacle hideux, mais saisissant, que celui d'une femme dont le vice est l'essence et l'habitude, autant que l'industrie, s'acharnant avec un art infernal à tendre des embûches à l'ignorance d'une jeune fille qui n'a pas même appris à se méfier (1). »

La Célestine a exercé une longue influence sur le XVI^e^ siècle. Publiée en 1499, traduite en italien quinze ans plus tard, par Hordognez, un des familiers du pape Jules II, elle passa en France en 1527, et fut retraduite, en 1578, par Jacques de Lavardin. Elle figura parmi les lectures à la mode, au temps de François I^er^. Marot lui-même se chargea de calmer (2) les scrupules de ceux qui trouvaient à redire à la vogue d'un pareil livre :

> Or ça, le livre de Flammette
> *Formosum pastor*, Célestine,
> Tout cela est bonne doctrine
> Et n'y ha rien de défendu.

Sans partager l'avis de Marot, nous devons aborder la célèbre comédie espagnole, et hâtons-nous de le dire, si la lecture en est pénible, d'abord, la connaissance complète

(1) Adolphe de Puibusque, t. I, p. 196.

(2) Marguerite de Valois, dans ses *Mémoires*, cite *La Célestine*. Voir p. 51 de l'édition Lalanne ; p. 69 de l'édition Caboche.

de l'ouvrage inspire pour l'auteur un sentiment de respect qu'on s'étonne d'éprouver.

La Célestine, quand on l'ouvre, paraît une œuvre de corruption. Dès les premières scènes, on est conduit par l'auteur dans un monde qui n'a plus de nom. Il faut pénétrer dans l'ignoble officine d'une intrigante du plus bas étage, la mère et la reine des femmes de mauvaise vie, des coupe-jarrets, des coquins de tout genre. Dans ce milieu infâme, où l'on ne rencontre que des gens de sac et de corde, on dirait que l'air respirable va manquer. Aucune idée saine n'y apparaît. C'est la licence italienne, mais poussée à l'extrême et dépassée : car l'auteur ne se contente pas de nous annoncer un agréable tissu de machinations subalternes, *los engaños* (*gl' inganni*); il met sur le premier plan les héros de carrefour dont il célèbre la subtilité et l'audace; il fait surgir du fond de la société les plus odieux personnages qu'une imagination impudente puisse évoquer. Athènes et Rome avaient introduit sur la scène comique des esclaves éhontés, l'Italie moderne renchérissait à cet égard sur l'antiquité : *la Célestine* paraît, à une première lecture, atteindre la dernière limite du libertinage.

Mais que le lecteur triomphe de sa propre répugnance, qu'il considère patiemment la physionomie de Célestine et de ses acolytes. Ces figures changent sous le regard ; elles perdent l'espèce de charme qu'elles avaient ailleurs, elles n'ont plus la grâce pervertie, le prestige de l'effronterie spirituelle, la séduction enfin qu'exerce toujours l'éclat et l'entrain d'une vie d'aventures. Ce ne sont plus les esprits

ingénieux qui s'associaient aux fils de famille pour jouer et gagner la partie de la jeunesse contre les vieillards ridicules. Voici de vrais scélérats, dont l'adresse ne fait plus rire, mais donne à penser. Quelles passions viles! quelles natures basses! Nous entendons leurs lâches propos, nous assistons à leurs conciliabules, nous voyons leurs menées honteuses, et cette peinture pleine d'âpreté, qui n'est plus une apothéose, mais une dénonciation, nous révèle de quelle profondeur de corruption naît la dextérité de ces misérables. Leur œuvre, c'est la ruine des honnêtes gens, dont la réputation, la fortune et le bonheur sont incessamment assiégés par Célestine et les siens.

Voici, par exemple, un gentilhomme, Calixte, plein de générosité et de courage, une jeune fille, Mélibée, dont la figure est belle et dont l'âme est pure. Célestine tourne autour d'eux comme autour d'une double proie, d'autant plus enviable qu'ils appartiennent tous deux à l'élite des familles. Par son savoir-faire elle a bientôt perdu Mélibée. Grâce à elle, Calixte s'introduit dans le jardin de Plébère, qui est le père de la jeune fille. Mais, à peine l'intrigue réussit-elle, que le malheur éclate de tous côtés sur ceux qui croient jouir en paix du fruit de ces machinations. Tout d'abord les scélérats sont victimes de leur propre perversité. Calixte a donné à Célestine un collier d'or; les valets Sempronio et Parmeno, ses complices, lui disputent à coups de rapière ce bijou, qu'ils arrachent à son cadavre. Poursuivis eux-mêmes par la justice, ils périssent sous la main du bourreau.

Ce n'est pas tout : les nobles jeunes gens payeront de

leur vie l'imprudence qu'ils ont faite de laisser approcher d'eux de pareils confidents et de pareils serviteurs. Calixte est l'objet de la haine des amis de Parmeno et de Sempronio. On soudoie pour le tuer un spadassin. Celui-ci, trop lâche pour s'exposer à une lutte sérieuse, se contente d'inquiéter le gentilhomme et de rôder la nuit autour du jardin dans lequel se trouve Calixte. Le jeune homme, entendant un bruit de pas et de voix, craint pour les jours d'un valet qu'il a laissé seul dans la rue. Il saisit son épée, malgré les prières de Mélibée, qui le conjure de ne pas s'aventurer dans cette entreprise. Il s'écrie : « Mon valet est seul contre plusieurs ! » Il franchit le mur, il met le pied sur l'échelle de cordes. L'échelle se rompt, il tombe et se brise la tête.

Réduite au désespoir, Mélibée s'enferme pour pleurer sa destinée. La voix de sa mère, qui parvient à elle à travers sa cloison, lui cause une douleur plus vive encore : la mère vante la grâce et la vertu de sa fille. Cet éloge éveille ses remords ; elle sort de sa retraite, elle va tout avouer à son père ; puis elle met fin à ses jours. Le vieux Plébère, témoin de tant de malheurs, s'abandonne à la violence de son chagrin. C'est lui qui termine la pièce, en maudissant la vie et le monde, la beauté et la jeunesse.

Méditez cet enseignement, dit l'auteur avec gravité ; la vie offre deux routes, celle qu'ont suivie ces jeunes gens et celle que nous a ouverte Jésus-Christ. « Nous venons de voir la fin misérable de ces amants. Ne marchons pas sur leurs traces. Imitons celui dont le sang coula sous la lance, les clous et les épines. »

Cette comédie extraordinaire, où le spectacle agréable des aventures d'amour a pour issue fatale une suite de catastrophes, cette œuvre audacieuse où la morale se tire du tableau même de la licence, ce symbole bizarre (car on oppose la figure de Célestine à l'image du Christ crucifié), les lecteurs du xv^e^ siècle, l'ont-ils compris dans le sens où l'auteur le présentait? Assurément, non. Les contemporains, charmés de *la Célestine* comme d'un roman dramatique, demandèrent à l'auteur d'y ajouter encore des scènes d'amour. Les plus sérieux d'entre eux s'attachèrent à l'éloquence sentencieuse du style, plutôt qu'à l'intention morale de la conclusion. On n'en vit guère la portée philosophique, qui pourtant donne à la comédie une grande valeur d'originalité, une secrète et incontestable profondeur, une place enfin toute spéciale dans l'histoire moderne de l'art dramatique.

En effet, l'auteur espagnol, en s'attachant à peindre de vils personnages, s'attache à les punir. Fait considérable, si l'on compare son système aux procédés ordinaires des imitateurs de l'antiquité qui, acceptant sans réserve le théâtre d'Athènes, commettent l'anachronisme moral le plus choquant. Expliquons-nous. La comédie grecque et latine, née dans une société où l'esclavage était une institution, porte avec elle l'empreinte ineffaçable de l'état de choses au milieu duquel elle se développa. Elle est peuplée d'esclaves et de courtisanes, êtres inférieurs à qui on ne demande pas ce qu'on demanderait à des hommes libres. Scélérats ou fourbes, ils sont irresponsables vis-à-vis de la société parce qu'ils n'ont pas la possession d'eux-mêmes.

Si par vengeance ils attaquent le vieux maître, si par instinct ils deviennent les alliés du fils contre le père, on les châtiera peut-être, mais il n'est pas indispensable que dans leur âme on fasse pénétrer le sentiment de leur faute. Quand ils déploient leurs ressources d'esprit, on ne contrôle pas, au point de vue moral, l'usage ou l'abus qu'ils font de leur intelligence, on s'amuse de leur adresse et de leur esprit, comme d'un spectacle qui est permis, et qui sera permis aussi longtemps qu'il y aura des esclaves. Telles sont, pour la comédie des anciens, les habitudes nées de l'état social.

L'art dramatique moderne devra procéder autrement ; les chaînes des esclaves sont tombées ; le serviteur désormais est un homme libre, auquel on ne saurait ni accorder la même indulgence, ni infliger le même mépris. Eh bien, chose étrange ! l'art italien se dérobe à la nécessité d'affranchir les personnages subalternes de la comédie. Il reprend la tradition ; il se place à la veille du christianisme, et non au lendemain. Il recompose le tableau d'une société qui n'est plus. Les Dave, les Syrus, les Tranion reparaissent, émancipés sans doute, mais exactement semblables à eux-mêmes, si ce n'est qu'on leur donne un nouvel éclat, un masque plus beau et tous les dons aimables de l'esprit. Ils gardent leur rôle d'amis de la jeunesse, ils sont toujours la providence des fils prodigues. Maîtres de mensonges et de ruse, leur dépravation souple et brillante doit divertir les honnêtes gens ; ils ont des amis dans l'auditoire et des admirateurs dociles dans la foule.

Ainsi dans l'Europe du midi, au xv^e^ et au xvi^e^ siècle de

l'ère chrétienne, on accueille sans scrupule les types païens de ces coquins privilégiés.

Voici qu'ils passent dans une grande comédie espagnole. Valets, spadassins, ruffians, tous y paraissent, et, là plus qu'ailleurs, leur gloire semble inattaquable, car ils occupent le centre et le premier plan du tableau ; ils ont plus que de l'esprit et mieux que de beaux costumes, ils ont le génie de l'intrigue. On n'épargne rien pour faire ressortir en eux ce rare mérite. Mais laissez-les prendre possession de la scène, orgueilleusement, comme de leur domaine séculaire. A peine y sont-ils que l'auteur leur arrache leurs masques. Alors, au lieu d'une troupe espiègle de joyeux compagnons, voleurs, pipeurs, menteurs, au demeurant les meilleurs fils du monde, on aperçoit une horde dévorante de vils parasites, agents du vice et du mal. Leurs aimables intrigues ne sont plus que d'odieuses fourberies, leurs fourberies supposent une entière lâcheté, et l'on voit enfin se dévoiler dans leur nudité horrible ces âmes vénales, pétries de haine, de mensonge et de tous les instincts cupides. Où est leur grâce, qui ailleurs savait nous décevoir ? Qui prendra le change sur leurs méfaits ? Où est même leur esprit ? Car leur profonde politique va leur porter malheur. Stupides instruments de ruine, ils envelopperont dans le même désastre eux, leurs complices et ceux qui les emploient. Le crime ici devient une maladresse ; ils échouent. L'applaudissement de la foule leur manque, on leur ravit la consécration du succès. Le dénoûment de la pièce est grave, l'auteur en appelle de la complaisance italienne à la sévérité de la raison universelle.

« Ma pièce, dit-il lui-même, n'est ni une pièce grecque ou romaine, ni une comédie florentine. » En effet c'est le fruit d'une pensée libre et particulière ; c'est, dans l'histoire du théâtre, une œuvre de transition, aussi bien au point de vue moral qu'au point de vue littéraire. Elle demeure placée entre les temps modernes et les temps anciens comme une création unique qu'on ne peut rapporter exactement ni au passé, ni aux époques purement modernes.

Quel est donc cet écrivain hardi qui ne traverse la comédie antique que pour en sortir ? C'est un magistrat. Près d'un siècle avant qu'Odet de Turnèbe composât la comédie des *Contents,* Fernand de Rojas, magistrat comme lui, aimant comme lui les lettres et le théâtre, achevait dans une docte solitude sa comédie, écrite en belle prose, avec lenteur et patience. Il ne la signait pas, il la livrait au public avec toutes sortes d'hésitations, en s'accusant d'imprudence et se comparant à la fourmi qui prend des ailes. C'est le même sentiment de réserve qui plus tard empêcha Turnèbe de publier sa comédie. Tous deux joignaient au goût du théâtre des pensées d'un ordre plus élevé, l'amour des lois, la connaissance des institutions sociales et un désir secret de servir au perfectionnement moral de leur pays. Fernand de Rojas se faisait une idée grave du théâtre et de la vie, lorsqu'il écrivait : « Mon ouvrage a été conçu sous l'empire de cette noble maxime : la vie des hommes est une bataille depuis le premier âge jusqu'à l'âge où blanchissent les cheveux. » C'est cette gravité de pensée qui donne à la *Célestine* tant de profondeur. Cervantes l'a

jugée, quand il a dit : « Ah ! si *la Célestine* couvrait mieux l'humanité, ce serait, selon moi, un ouvrage divin. »

Rojas, inquiet du jugement de la postérité, avait d'avance répondu au reproche de Cervantes : « Si j'ai laissé, dit-il, échapper de ma plume des récits d'amour trop libres c'est qu'ils devaient masquer le but de mon travail. Voulez-vous savoir quel mobile m'anime et à qui je m'attaque, prenez garde à la fin de mon livre. Que la liberté de mes inventions ne vous inspire ni soupçons ni honte. C'est le voile qui cache un travail sérieux. Ma faible main a mêlé aux pensées qui éclairent des pensées qui troublent. A vous de choisir, d'écarter les mauvaises herbes et de recueillir le bon grain. »

Rabelais en France ne s'exprime pas autrement, quand il compare son livre cynique à ces boîtes grotesques qui renferment une « céleste et impréciable drogue. » La France, qui a compris que Rabelais déguisât la force de sa critique sous la bouffonnerie de ses inventions, accueillit-elle, pour *la Célestine*, la même excuse ? A cet égard, nous ne présenterons que des conjectures. Selon nous, on accepta d'abord *la Célestine* telle qu'elle se présentait. On mit en français une traduction italienne (1527), et l'ouvrage passa de mains en mains, comme une nouvelle dialoguée. Il s'éleva peu à peu des réclamations contre le caractère de cette pièce, comme le prouve la réplique de Clément Marot. Dans la seconde partie du XVI^e^ siècle, il est probable que *la Célestine* fut l'objet de quelques critiques plus vives. On devenait plus exigeant sous le rapport de la morale ; Baïf recevait de Catherine de Médicis l'ordre de fuir dans ses co-

médies « la lasciveté ; » Larivey adoucissait, ou même supprimait les hardiesses de ses modèles italiens. Odet de Turnèbe, s'il imitait Rojas, se distingua de lui par le respect de la bienséance. Dans *les Contents*, l'intrigante Françoise est une figure dessinée avec un art sobre et délicat que nous trouvons digne de la haute comédie. Laissant dans l'ombre et le lointain le bouge de Célestine, Turnèbe montre la bassesse de cette femme plutôt que l'infamie de son métier. Nous ignorons les trafics ignobles de la malheureuse et ne voyons plus que la perfection de ses intrigues. L'hypocrisie qui recouvre ses vices et l'humilité insinuante de son langage nous laissent oublier *l'alcahueta* espagnole ; le lecteur ou le spectateur ne garde que l'image saisissante de sa perfidie bénigne ; il reste un type achevé de la corruption malfaisante et contagieuse. Dans notre esprit, cette peinture énergique se place à côté d'un portrait célèbre, celui du faux dévot du XVII^e^ siècle ; Célestine est l'aïeule de Tartufe.

Après Odet de Turnèbe, un écrivain très-inférieur témoignera combien le progrès des bienséances littéraires obligeait les imitateurs ou les traducteurs de *la Célestine* à s'imposer de la réserve. Jacques de Lavardin publia en 1578 une traduction française de *la Célestine*. Or il chercha à faire agréer son livre comme un ouvrage de philosophie morale que devaient connaître et méditer les familles. Chez lui du moins, dans son intérieur, on jugeait ainsi la comédie de Rojas. Nous avons dit comment elle lui fut rapportée d'Italie et recommandée par son père. Lavardin, en traduisant *la Célestine* pour accomplir le vœu paternel, dé-

dia son travail à ses enfants. C'était, suivant lui, « un clair miroir et une claire doctrine à se bien gouverner, » dans laquelle, outre « la douceur de l'histoire » on sentait découler de quelques particularités des sources délectables de philosophie. » Il espérait que le public lui serait favorable et qu'il accorderait à *la Célestine* « l'octroi et entérinement de ses lettres de naturalité. »

Afin de rendre son livre plus acceptable, il essaya de *repurger* la pièce en plus d'un endroit, et sans doute, s'il avait eu l'habitude ou le talent d'écrire, il aurait, dans cette tentative, marché sur les traces de Larivey et de Turnèbe. Ses scrupules, il est vrai, ne s'étendirent pas très-loin; mais on ne saurait douter de son intention qu'il a lui-même exprimée. Il y a spécialement un ordre d'idées sur lequel il atténue toujours la franchise de son modèle : il se montre délicat sur les convenances religieuses. Les gens d'église figurent souvent dans les récits que fait Célestine de ses exploits. Par exemple, quand elle vante les avantages et l'honneur de sa condition : « Que de serviteurs j'avais ! s'écrie-t-elle, *caballeros*, *viejos*, *moços*, *abades*, *de todas dignidades*, *desde obispos hasta sacristanes !* Lavardin corrige ces paroles et tout le passage qui suit. « Cavaliers, courtisans, gens de toute qualité, marchands, praticiens, clercs, écoliers, *bénéficiers*, jeunes et vieux, de toute sorte. De tous étais servie et honorée. » Ailleurs les *frères* sont remplacés par des officiers et des commandeurs. De même, dans Larivey, maître Josse nous cache le *Ser Jacomo* de la pièce originale.

Ces corrections de détail ne touchent sans doute à aucune

partie essentielle de la donnée ni des caractères ; mais une altération qui paraît impliquer une critique plus profonde est celle qui porte sur le dénoûment de la pièce. La comédie espagnole, dont l'effet dernier doit être de frapper l'imagination, se termine par l'explosion de la douleur de Plébère. La véhémence de son désespoir, le long blasphème qui lui échappe contre l'amour, contre la vie, contre la beauté, ne s'accordent pas avec le dogme chrétien, qui nous enseigne la résignation dans l'épreuve. Lavardin a-t-il compris cette inconséquence religieuse? A-t-il prétendu la corriger? Quoi qu'il en soit, nous allons voir, en citant sa traduction, qu'après s'être attaché à suivre son modèle et à reproduire les plaintes de Plébère, il s'interrompt tout à coup et adresse au vieillard une admonestation orthodoxe.

« Hélas! hélas! ma femme, mamie, hélas! c'est fait de notre joie. Ne vivons plus, puisque tout notre soulas est perdu... O peuple, qui accours à la voix de mon angoisseuse douleur, ô amis, ô gentilshommes, las! accompagnez mes pleurs et regrets. O ma fille! ô ma bien aimée, pourrai-je vivre sans toi? Donc n'étaient mes soixante ans plus dignes de la sépulture que tes jeunes ans? L'ordre de mourir se troubla par l'oppression de ta douleur. Or étiez-vous blanchis, mes cheveux, pour voir mon dernier martyre? Griefs et insupportables jours me restent : tout le temps que la tardive mort me laissera en vie après toi, ma fille, je me plaindrai d'elle et accuserai son infortuné délai... Pour qui ai-je acquis richesse? pour qui ai-je planté arbres? pour qui ai-je construit vaisseaux? O dure terre, comment, las! me soutiens-tu? Où trouvera repos la fin de ma vie? O inique fortune, ministre des biens temporels, que n'employas-tu la rage de ton courroux et l'instabilité de tes muables ondes sur ce qui est sujet à toi?... O cruelle et inexorable mort! ô Clotho inique et dépiteuse! O monde im-

monde! Plusieurs ont beaucoup parlé de toi. Plusieurs ont mis la main à écrire tes propriétés... Je ne les ai jusques à hier publiées pour n'irriter ton courroux, de peur que devant le temps tu sé-chasses cette mienne fleur qu'à présent tu as arrachée de ton champ. Mais j'irai désormais parlant de toi sans crainte comme un passant va son chemin et n'a que perdre, comme celui qui dé-teste ton accointance... Tu me représentes un labyrinthe d'erreurs, un désert horrible, un repaire de bêtes sauvages... »

Ces plaintes violentes continuent et se renouvellent avec une abondance extrême. Dans l'espagnol elles sont inta-rissables. Dans la traduction de Lavardin, elles sont sus-pendues par l'intervention d'un personnage qui les modère en les blâmant tout haut.

« Jusques à quand, seigneur Plébère, rempliras-tu le ciel de tes hauts cris? Quand finiras-tu cette impatience? Que te reviendra-t-il, pauvre homme, de ces longues querelles, de ces gémissements redoublés, sinon d'offenser Dieu et rompre la tête à chacun? »

Ainsi parle Ariston; et Lavardin, qui transpose à son caprice les diverses parties du texte original, met dans la bouche d'Ariston la condamnation de l'amour que Rojas faisait prononcer par Plébère. Le but évident du traduc-teur paraît dans la résignation subite de Plébère, qui se rend trop aisément aux remontrances de son ami et va jusqu'à trouver du charme en cette « douce et patiente admonition. » Rien n'est plus choquant, au point de vue de la vérité, comme au point de vue de l'art, que cette conversion rapide. Mais la maladresse de Lavardin n'in-dique-t-elle pas son intention? Il n'admet pas que la ré-volte contre Dieu et les hommes soit le dernier mot de

l'œuvre. A l'emportement d'une âme espagnole et passionnée, il substitue le bon sens d'un Français qui est en même temps un chrétien. Il introduit sur la scène le raisonneur qui figurera dans les pièces de Molière, qui figure déjà dans *les Contents*, d'Odet de Turnèbe ; car le rôle d'Alfonse, qui tempère la vivacité d'une mère offensée, est écrit dans le même sens.

Il nous restait néanmoins un doute. Lavardin s'est servi de la traduction italienne de *la Célestine*, faite par Hordognez. Peut-être une première modification de la pièce de Rojas était-elle due à ce familier du pape Jules II. Nous avons comparé les deux traductions ; c'est à Lavardin seul qu'il faut attribuer la correction philosophique dont nous parlons et l'intention morale qu'elle suppose.

Ainsi Lavardin, qui paraît fort licencieux, a contribué pour sa part au progrès des bienséances dans la littérature dramatique. C'est ce qui rend son ouvrage intéressant. Faite librement et gauchement tout à la fois, sa traduction est très-éloignée de la grâce ou de la force du modèle ; c'est une paraphrase indécise, qui permet à Lavardin de supprimer ou d'ajouter, soit des traits, soit des passages entiers. Telle qu'elle est néanmoins, elle offrit certainement aux auteurs comiques plusieurs sujets d'étude. Citons entre autres la scène des deux valets qui attendent leur maître : Corneille et Malican sont chargés de veiller au salut de Caliste, qui est venu de nuit dans le jardin de Plébère. Ils se tiennent près de la porte, le jarret tendu, l'oreille attentive, décidés à fuir au premier signal du danger. Corneille se montre fort inquiet ; les gens de Plébère ne sont pas loin, dit-il.

— « Ne te chaille, répond Malican, nous en sommes assez loin. Si tôt qu'entendrai la rumeur, frère, le bon fuir fait besoin. Laisse le faire (Caliste), s'il fait mal, il le payera.

— Tu parles vertueusement ; tu lis dedans mon cœur. Or faisons donc ; fuyons la mort. Nous sommes jeunes, et ne voulons mourir ni aussi tuer personne. Ce n'est pas timidité, ains seulement bon naturel. Ces gens de Plébère sont des fous enragés. Ils laisseraient le manger et le dormir pour dresser une querelle, pour ribler, pour frapper l'un et pousser l'autre. Ce serait donc à nous encore plus grand'folie. Qu'attendons-nous ? De combattre des ennemis qui n'aiment tant la victoire comme ils font la guerre, les noises et débats? O frère, si tu me voyais, de la façon que je me tiens, tu y prendrais plaisir. J'ai la jambe ouverte à demi de côté, le pied gauche dressé pour fuir, les plis de la saye passés dedans la ceinture, la rondelle sous le bras, de peur de m'empêcher quand je courrai, et pardieu ! je te jure que je dégagerai comme un daim, si grande est la peur que j'ai d'être ici.

— Je suis mieux quant à moi. Car j'ai lié le bouclier et l'épée avec les courroies de ma ceinture, afin qu'ils ne tombent en fuyant, et ai mis le casque dans le capuchon de ma cape.

— Et les pierres que tu portais ?

— Toutes les ai jetées, pour courre plus légèrement. »

Cette petite scène donne bien la mesure du talent de Lavardin ; il s'anime lentement ; ses phrases, embarrassées d'abord, deviennent quelquefois plus vives et plus françaises.

Si cette traduction inégale et disparate a fourni des éléments comiques à Odet de Turnèbe (1), il ne faut pas

(1) Comme nous le croyons, et comme le prouveraient certaines analogies de détail. Rapprochez par exemple des plaintes de Girard sur le sort du père de famille, les doléances de Plébère, sur le même sujet. « Rien n'est plus misérable que le nom de père. Etre père apporte beaucoup de peines, infinies craintes et sollicitudes, etc. »

d'ailleurs comparer le style des deux écrivains. Les contemporains ne s'y sont pas trompés; ils ont lu comme un modèle la comédie des *Contents;* rien n'atteste aujourd'hui que la traduction de Lavardin ait exercé quelque influence sur les esprits. Le seul fait que nous ayons recueilli marque plutôt l'embarras qu'éprouvèrent certains hommes à la lecture de cette traduction. Un poëte du temps, Florent Chrétien, avait entendu Lavardin parler avec admiration de *la Célestine*. Il attendait la précieuse traduction de ce livre et se préparait à célébrer la grâce ou la beauté de l'héroïne qu'il supposait douée de tous les mérites. Quand il connut le vrai caractère de cette vieille, il jeta (comme il dit) les fleurs cueillies d'avance pour lui en faire un bouquet. Lavardin dut lui expliquer l'excellente intention du livre. Le poëte alors se ravisa; il feignit que la muse de la comédie lui était apparue et lui avait démontré la valeur sérieuse de la comédie espagnole.

> En nous montrant le mal, il nous prêche le bien;
> Par le vice d'autrui tu corriges le tien.

La voix de la muse rappelle le poëte à l'indulgence, il accorde que *la Célestine*

> Ne tend à autre fin qu'à rendre une âme sainte.

Mais c'est là une concession. L'enthousiasme manque à cet apologiste qui fait des réserves.

Il faut en conclure que les écrivains de la fin du XVI^e^ siècle regardaient d'assez près à la moralité des œuvres d'imagination. Il faut aussi, à un point de vue plus gé-

néral, en se rappelant les alternatives d'opinion que nous avons signalées et que nous retrouvons ici, reconnaître que dans la comédie la moralité finale et intentionnelle ne suffit pas. Le défaut éternel de *la Célestine* sera d'avoir, dans le choix des personnages et du sujet, dépassé la limite qui sépare la réalité permise de la réalité odieuse.

D'AMBOISE, — PERRIN, — GODARD

Nous possédons une pièce intitulée : *les Néapolitaines, comédie française fort facétieuse sur le sujet d'une histoire d'un Parisien, d'un Espagnol et un Italien.* L'auteur, qui prend le nom de Thierri de Timophile et le titre de gentilhomme picard, prétend rester inconnu ; il imite, dit-il cavalièrement, ce cauteleux Romain qui, « malgré sa gloire, ne voulut oncques publier ce qu'il faisait, afin que s'il lui échappait quelque chose dont quelqu'un eût voulu le reprendre, il eût le moyen de le désavouer et nier d'y avoir oncques pensé. » D'ailleurs il laissa à ses amis le soin de nous apprendre qu'il a écrit cette comédie en la primevère de son adolescence, et qu'il ne peut la signer, étant « personnage de grandes lettres, constitué en dignité et occupé en affaires plus graves. »

L'auteur des *Néapolitaines* était François d'Amboise, ami de Larivey et de Guillaume le Breton, fort digne à tous égards d'échapper à l'oubli ; car c'est à son instigation que

Larivey se décida à publier son théâtre. Il aimait les lettres et surtout la littérature dramatique. A lui sont dédiées les pièces du chanoine de Troyes ; par lui fut connu l'*Adonis* de Le Breton. Mêlé aux lectures italiennes qui se faisaient chez le conseiller Pardessus, il fut tour à tour l'auditeur bienveillant, le protecteur et l'émule de ses amis. Il traduisit l'ouvrage de Piccolomini sur les femmes, ainsi que les harangues funèbres des animaux, par Ortensio Lando. Il s'essaya aussi à la comédie, et de ses essais il nous reste *les Néapolitaines*.

Il avait pour père Jean d'Amboise, chirurgien officiel des rois depuis François Ier. Né et nourri dans les cours, ayant voyagé à la suite de Henri III, étudié les Italiens à côté de Larivey, connu les écoliers de Paris chez son frère Adrien d'Amboise, recteur de l'Université, il observait les mœurs du siècle. Il tira de ses observations le sujet d'une comédie. Paris à cette époque était déjà une sorte de rendez-vous où les peuples du midi se rencontraient, chacun avec son costume particulier et sa langue. L'auteur s'amusa de cette bigarrure et entreprit de la mettre en scène. La morgue des Espagnols, le raffinement d'élégance et d'esprit des Italiens, la politesse naissante de la jeune bourgeoisie parisienne qui commençait à « se sublimer, » formaient un contraste piquant, et d'une autre part, le diplomate ne voyait pas sans fierté Paris s'agrandir tous les jours comme la capitale future, et déjà trop étroite, de l'Europe.

Un personnage de la pièce, le lapidaire napolitain, Marc-Aurèle, exprime ainsi son admiration pour Paris :

« L'opinion que j'avais de cette ville de Paris était bien grande pour en avoir ouï parler, mais la présence me l'augmente. Je suis tout étonné de la voir, sa grandeur, le peuple, le nombre des somptueux édifices, tant églises, palais, ponts, que maisons privées, les richesses qui s'y voient, les beautés, les commodités. J'ai voyagé par toute l'Europe et la plus grande partie du Levant; pourtant je n'ai rien vu de si superbe et admirable. Paris est véritablement sans pair et sans second ; Paris seul se peut dire un abrégé de tout le monde. O heureux le débonnaire peuple qui y habite, et très-heureux le prince victorieux qui y commande ! Je suis bien loin de mon compte. Je cuidais passant par ici en m'en allant en Flandres pouvoir vendre quelques-uns de mes joyaux, mais je porte l'eau en la mer ; j'en vois par les boutiques sans comparaison de plus beaux et plus riches. Je ne ferais pas ici mon profit : ce serait autant comme qui voudrait vendre ses coquilles à ceux qui viennent de Saint-Michel. »

« — Voilà les colléges, monsieur, dit à Marc-Aurèle un hôtelier, où il y a un nombre infini d'écoliers et docteurs de toutes les nations du monde ! » Les simples bourgeois reçoivent de ces éloges une certaine part, dès le prologue qui nous annonce « un enfant de Paris assez secret et discret en ses amours. Oyez-le, s'il vous plaît, avec faveur et attention. Il dit assez proprement et parle bon courtisan pour un homme de sa sorte ; car au temps qui court chacun veut prendre le peigne et s'en mêler. » Mais François d'Amboise s'occupe plutôt de parler des Parisiens que de les faire parler eux-mêmes. Il ne donne pas ce qu'on attendrait de lui. Le principal personnage français est un certain Gaster, et Gaster n'est que le parasite de la comédie latine, transformé en un *cicerone* complaisant.

« Je m'appelle Gaster : je fais tout pour le ventre... La plupart des gens qui me connaissent s'ébahissent de mon fait, me voyant

si bien nourri et bien en ordre, vu que je n'ai rente, maison, ni buron, et si n'exerce nulle marchandise, ni art qui paraisse publiquement devant les gens. Dieu gard le bonhomme qui n'a ni vache, ni moutons, et se vêt de la laine de ses brebis. Les uns pensent que je fais l'alchimie et que je souffle le charbon; les autres que j'ai trouvé quelque trésor ; ceux qui me connaissent un peu de plus près et à la vérité disent : c'est un galant, c'est un donneur de bonjours ; il va çà et là affronter les seigneurs et arracher d'eux ce qu'il peut... Je me mets à suivre quelque jeune seigneur nouveau venu ; j'ai toujours le mot de gueule et me dédie à lui complaire en tout ce qu'il veut, et lui avoue tout ce qu'il dit et fait. S'il se vante d'être homme de guerre, je le fais un Achille ; s'il se donne à l'amour, je le fais un Pâris ; si aux lettres, un Aristote, et ainsi de toutes autres choses ; où je vois que son honneur l'encline, je m'accommode... Et par ce moyen je deviens son favori!.. »

Le monologue de Gaster, très-gai, très-vif et très-étendu, est une imitation évidente ou plutôt une amplification de la scène dans laquelle le Gnathon de Térence explique les secrets de son art. Si l'on joua la pièce de François d'Amboise dans un collége, comme nous serions tenté de le croire, les amis de l'antiquité durent reconnaître là leurs auteurs et peut-être l'*Eunuque* de Baïf. Mais d'ailleurs la pièce est aussi peu latine que possible. Les autres rôles sont italiens, comme celui du lapidaire, de l'écolier Camille et des deux Napolitaines fardées, ou espagnols, comme celui de don Dieghos. Mais l'auteur n'emprunte guère à l'Italie que des portraits qui sont froids. La caricature de l'Espagne galante et fanfaronne est beaucoup plus soignée.

Quand don Dieghos entre en scène suivi de son valet, l'honnête Louppes (Lope), qui porte la cape béarnaise et arrive des Pyrénées, le rire doit s'emparer de l'auditoire.

Don Dieghos vit toujours dans une sphère à part; il éblouit quiconque l'aperçoit. Qu'il caracole sur son genêt ou qu'il donne aux dames des « matinades; » qu'il joue de la guitare ou bien qu'il se mette à danser, la cape retroussée sur l'épaule, les mains sur la hanche, son admirable pavane, partout il est le maître des cœurs et le modèle accompli du cavalier castillan. Il ne connaît au monde que deux choses : les armes et l'amour. Sa diction est magnifique, et la langue française ne suffisant pas à traduire l'exagération de ses compliments ou de ses saluts, l'auteur le fait parler dans son idiome : — *Bezo las manos de vuestra merced, mui poderosa señora doña Virginia mia.* Il est vrai qu'il aime au moins autant à recevoir des compliments qu'à en faire. Sa vanité fait de lui la dupe de chacun ; mais il prend sa revanche sur son hôte, qu'il oublie de payer.

C'est ainsi que François d'Amboise se raillait des *hâbleurs* espagnols en 1584, à peu près comme Grevin se moquait des beaux esprits italiens une vingtaine d'années auparavant. Don Dieghos et messer Panthaleone ont des traits de ressemblance. Il y a ceci de commun entre *les Ebahis* et *les Néapolitaines*, que l'originalité dramatique y est remplacée par la verve d'une ironie très-française, la peinture des caractères par la mise en scène de certains ridicules nationaux, l'action enfin par un tableau dont le cadre n'est pas large.

Par le style, la pièce de François d'Amboise a de la valeur et se soutient à côté du théâtre de Larivey. La prose y est bonne, adroitement semée de figures expressives et de proverbes clairs, le dialogue vif, souvent délicat, tou-

jours franc. Un seul exemple suffira à montrer quel mouvement l'auteur donne quelquefois aux entretiens de ses personnages. Dieghos jette feu et flamme contre ses amis qui l'ont trompé :

« *Voto á Dios!* ils s'en repentiront ! — Vous en avez bien le moyen, répond Gaster. — Je leur couperai bras et jambes. — Vous ferez bien. — Je fracasserai tout ! — Je le vous conseille. — Je taillerai tout en pièces ! — Il n'y a ni roi, ni roc qui vous en sache engarder. — Je lui ôterai tout ce que je lui ai donné ! — C'est la raison. »

Ces répliques de valet, qui flattent et irritent tout à la fois la passion du maître, sont une des formes favorites de Molière. Si François d'Amboise avait pu se vouer à la littérature dramatique, il y eût apporté le feu et la rapidité d'observation qui brillent chez Lope de Vega ; comme lui, il saisissait vite les scènes de mœurs contemporaines, qu'il copiait d'une manière aisée et spirituelle. Vers le temps où *les Néapolitaines* paraissaient, Lope de Vega composait sa comédie *l'Hameçon de Phénice*, dans laquelle il a peint également la rencontre des Italiens et des Espagnols, mais à Naples.

François d'Amboise joue un rôle utile dans notre histoire littéraire. Ce diplomate, qu'on aperçoit entre la cour et les écrivains, essaye de communiquer à la société polie le vif intérêt qu'il porte à la comédie française. Placé auprès de Larivey comme Grevin auprès de Jodelle, il signale à son tour le nouveau progrès accompli « depuis que notre langue est montée à ce comble, à l'aide de tant de laborieux et subtils esprits, qui y ont chacun contribué de leur

travail et diligence pour la rendre polie et parfaite. » Il voudrait que les gentilshommes, les princes et les rois fissent bon accueil à la comédie qui est désormais acquise à la France et qui honorera le XVII^e^ siècle. « La France, dit-il, ayant de longtemps surpassé les Itales en l'artifice de bien faire de doctes tragédies, a aussi de quoi maintenant arracher le laurier aux plus savants et même aux plus grands seigneurs de l'Italie, qui se sont exercés à l'envi à qui composerait et exhiberait de plus de plus ingénieuses et somptueuses comédies. »

C'est un appel à l'esprit français; mais on n'y répondra que dans le siècle suivant. Les auteurs isolés qui écrivent des comédies entre 1585 et 1610 ne peuvent pas, comme François d'Amboise, se mettre au courant et au niveau des Larivey et des Turnèbe. Hors de Paris, hors de ce cercle ou de cette classe, ils sont comme perdus; leurs ouvrages sont arriérés; on ne peut s'empêcher en les lisant de vérifier plusieurs fois la date inscrite à la première page.

Voici, par exemple, deux hommes, l'un, studieux et vivant parmi des magistrats éclairés, mais en province, l'autre, Parisien et s'en vantant, mais livré à ses vices et à une petite coterie de mauvais écrivains; l'honnête chanoine, Perrin, et le « poëte crotté, » Godard, font tous deux sans se connaître un travail analogue; ils écrivent la comédie sous Henri IV comme on l'écrivait sous Henri II, c'est-à-dire en petits vers de huit pieds, et non sans affecter l'allure des improvisateurs. Il est curieux de jeter un coup d'œil sur *les Déguisez* de Jean Godard, qu'on a réimprimés récemment. Il l'est davantage d'examiner *les Eco-*

liers de François Perrin, pièce qui n'existe plus qu'en manuscrit, qui est originale d'ailleurs, et qui nous donnera un exemple de la comédie faite en province.

François Perrin était chanoine et syndic de la cathédrale d'Autun. Homme d'étude, il s'occupait tour à tour de composer des ouvrages d'érudition historique sur les antiquités de son pays et d'écrire des tragédies sacrées. Il vivait parmi des hommes qui aimaient les lettres et qui encourageaient ses travaux, entre autres le président Jeannin. On invita un jour Perrin à composer une comédie dont on lui donna le sujet. Il la fit et l'oublia. Plus tard, il écrivait à maître Jacques Arthault, lieutenant particulier au bailliage d'Autun.

« Vous m'avez tellement importuné qu'enfin j'ai été contraint de chercher parmi un grand fatras de vieux papiers qui ne servent que d'encombre à mon étude, la comédie des *Ecoliers*. Vous ne la trouverez par aventure telle que vous l'espériez. Toutefois, depuis que M. Maître Odet de Montagu, lieutenant en la chancellerie d'Autun, que les lettres et vertus recommandent assez, en a une fois donné le sujet, j'ai pensé que le seul point vous apportera plus de plaisir que l'ouvrage même que je vous envoie tel quel; s'il vous plaît retrancher quelques-unes de vos divines heures de vos plus graves et sérieux empêchements pour employer à en voir quelques pages, vous lui ferez plus d'honneur qu'elle n'en mérite. Après cela, je vous prie, monsieur, n'en faire plus d'état que moi, et attendre quelque besogne mieux limée de ma forge. Adieu. »

François Perrin, qui mêle si singulièrement dans cette

épître la flatterie au dédain, avait parlé plus sérieusement de sa pièce dans le prologue dont il la fit précéder. Le poëte, disait-il, veut vous récréer ; mais

> .... Il n'a pas voulu prendre
> L'argument vers les étrangers
> Menteurs, imposteurs et légers,
> Aimant mieux la façon gauloise
> Que la phrygienne ou grégeoise;
> Car les fruits lui semblent meilleurs
> En nos propres vergers qu'ailleurs.
> Il n'use ici d'un style brave,
> Ni d'une forme du tout grave ;
> Mais le style n'est point abject,
> Qui convient bien à son sujet.

L'auteur se juge lui-même assez exactement. Tout dans sa pièce, sujet et style, est en même temps étranger à l'imitation et dépourvu d'élan. C'est une comédie de mœurs domestiques dont le thème, pris dans la vie bourgeoise et provinciale, dut plaire aux pères de famille. — Maclou a préparé avec un soin pieux l'avenir de son enfant; d'avance il l'a pourvu d'un bénéfice, et, pour que l'éducation du futur abbé soit complète, il l'a envoyé aux écoles de Paris, avec le domestique Finet. Sans doute il n'est pas trop rassuré sur la sagesse des deux jeunes gens, car il vient les surprendre à Paris sans se faire annoncer. Il assiste alors à une de ces aventures qui déconcertent toujours la prévoyance et l'ambition des familles. De tous temps, on a vu les enfants nés dans une condition heureuse négliger les avantages que leur offre la fortune, tandis que les enfants sortis des classes inférieures de la

société s'élèvent sous l'aiguillon du besoin. C'est le contraste que François Perrin a fait ressortir avec une intention évidente, en opposant l'un à l'autre le riche écolier Sobrin et l'écolier pauvre, Corbon. Une rivalité d'amour, qui les met sur le même plan, est le nœud de la pièce. La belle Grassette aime Corbon qui ne le lui rend pas, étant occupé avant tout de faire sa fortune; elle est aimée de Sobrin qu'elle ne veut pas écouter. Sobrin, qui a toujours vu ses désirs satisfaits, qui méprise le travail, qui enfin n'est pas disposé à rechercher les honneurs ecclésiastiques, prend la résolution de tout sacrifier pour vaincre l'indifférence de Grassette. Finet l'aide à réaliser son projet. Une idée singulière leur vient à l'esprit : puisque le sort maladroit a donné à Corbon ce que désire Sobrin et à Sobrin ce qui conviendrait à Corbon, on pourrait corriger le sort. Corbon, qui est fils d'un fripier, accepterait sans aucun doute le bénéfice réservé à Sobrin et lui céderait le cœur de Grassette. Celle-ci n'est pas consultée dans une transaction qui touche à ses plus chers intérêts. Tout se passe entre les écoliers, et, malgré l'affection déclarée de Grassette, malgré le courroux des pères, malgré les dénonciations d'un voisin soupçonneux, l'échange s'opère, grâce à un travestissement dont l'idée et l'audace sont très-italiennes.

La donnée morale de la comédie rappelle *Eugène,* de Jodelle, cet abbé commendataire que la nature n'avait pas fait pour évangéliser le monde. Le style, sans avoir l'âpreté satirique et le mouvement de style de Jodelle, s'en rapproche pourtant par d'autres points. *Les Écoliers* sont en

vers de huit syllabes, dont quelques exemples montreront le ton ordinaire. Maclou se désole de la légèreté d'esprit de son fils :

O mon fils ! est-ce l'espérance
Que j'ai de ton adolescence ?
Je t'ai élevé gros et gras
Par le long travail de mes bras ;
Et pour te faire en ton âge
De la science avoir l'usage
Je n'ai épargné mes deniers ;
J'ai ouvert bourses et greniers
Pour te donner la longue robe.
Et que maintenant on dérobe
L'argent, l'espérance et le temps !...
Et ce qu'au surplus je prétends,
Est-ce d'un bon enfant l'office ?
Je t'ai acquis un bénéfice,
Qui est d'un fort bon revenu :
Cependant tu t'es méconnu
Et, quand tu dois tes maîtres suivre,
Le breuvage d'amour t'enivre !

Finet fait de vains efforts pour détourner de l'esprit du vieillard les soupçons qui l'assiégent.

Je ne sais quels amours vous dites,
Mais il ne fait que manier
L'encre, la plume et le papier,
Lire les docteurs en leurs salles,
Courir aux lois et décrétales,
Perdant le boire et le manger
Pour ses lectures colliger.

Maclou. — Mais le bruit court par cette ville
Qu'il aime ardemment une fille.

Finet. — Pensez que le peuple d'ici
A de cela fort grand souci !

Les mensonges de Finet, qui essaie de mériter son nom et de tromper le vieillard, ne manquent pas d'une certaine verve comique. Sobrin, avec la franchise mutine d'un fils de famille, vient plaider sa cause devant le public :

... Est-ce l'office d'un père
D'être à son enfant si sévère ?
Faut-il donc que mon printemps
Soit rassis comme mes vieux ans ?
Est-il possible que l'on naisse
Accompagné de la vieillesse ?
. . . . . .
Si j'ai jamais de moi lignée,
En bonne heure elle sera née
Et à son plaisir aura bien
De passer son temps le moyen.
Mon père me veut faire sage
Plus que ne le porte mon âge.
L'étude assidue me nuit
Et veiller de jour et de nuit.
Faut-il qu'à cela je morfonde
Sans plaisir ma jeunesse blonde ?
Avoir toujours, comme un faquin,
Les yeux sur quelque vieux bouquin
Et me dégoûter la cervelle
A la clarté d'une chandelle !
C'est affaire à ceux qui n'ont rien
Par travail acquérir du bien.
Mais c'est deshonneur d'être chiche
A ceux dont la maison est riche.
D'avoir un galemard pendant,
Cela me sent tout son pédant.
Certe une gaillarde jeunesse
Ne peut croupir sous cette presse
Et ne peut laisser sans honneur

Ainsi périr sa prime fleur,
Ains les assemblées fréquente,
Où l'esprit gentil se contente,
Tantôt chassant l'esteuf bien loin,
Tantôt ayant le luth en main,
Tantôt au bal, puis à l'escrime.
Et voilà comme l'on imprime
Dans les cerveaux non transportés
Mille rares honnêtetés.

Il faut rapprocher de cette déclaration de principes faite sans détour par l'écolier riche la façon de voir exprimée par Corbon, le fils du fripier. Au IVe acte, il tient dans ses mains le titre du bénéfice que lui a cédé Sobrin et se félicite d'avoir mis à profit l'occasion de faire sa fortune.

Avoir ne faut la main pesante,
Quand l'occasion se présente
A l'empoigner par les cheveux,
A la bien serrer, si tu peux.
Car si le malheur tant te frappe
Qu'un coup de la main elle échappe,
En vain tu la regretteras ;
Car plus sa faveur tu n'auras.
C'est folie à celui qui pense
Etre avancé par sa science,
Car ore les mondains états
Des lettres font trop peu de cas.
J'eusse longtemps suivi l'étude,
Tant est grande l'ingratitude,
Sans qu'il m'en fût ore advenu
Pour quatre sols de revenu.
Et voici l'heure inopinée,
Que je vois ma vie assignée
Sur un grand et ample moyen,
Sans avoir mérité tel bien.

Vertu est pauvre et importune,
Mais les biens sont pour la fortune.
Ainsi que j'avais convenu
Tout ainsi est-il advenu.
Je suis quitte de ma promesse
Et dépêtré de ma maîtresse.
Or, soit Sobrin enamouré,
Si aurai-je le prieuré.
Je confesse que la conquête
En est quelque peu malhonnête ;
Mais le gain plaît tant aux humains,
Que, quand il vient entre leurs mains,
Son odeur est plus estimée
Que n'est la bonne renommée.
Je ne suis plus fils d'un fripier !

Dans le ton de cette pièce et dans la dissertation morale qui s'y mêle on reconnaît le même esprit que dans la *Reconnue* de Remi Belleau : c'est le propre de la comédie bourgeoise de traiter ainsi par le détail les questions de rang et de revenu. Voici maintenant le côté par lequel *les Ecoliers* nous font entrevoir la comédie provinciale. François Perrin déguise Sobrin en paysan et lui prête le patois de son nouveau rôle. Ce patois est encore aujourd'hui celui que parle le peuple dans le Morvan et dans le Mâconnais. L'emploi perpétuel du mot *y*, qui sert tour à tour de particule pronominale et de particule conjonctive, caractérise ce langage bizarre.

Sobrin va frapper chez Marin, père de Grassette, et contrefait le villageois :

Sobrin. — Hau, lay hau ! n'y a ici personne ?
Marin. — Quoi ? que veut dire cet ivrogne ?

Sobrin. — May foy ! y au moy, sire Marin,
Y demande in pochon de vin
Pour mon père qu'autan mailaide.
Marin. — Bren ! bren ! il faut toujours qu'on aide
A ces vilains à tout propos.
On ne saurait avoir repos,
S'on veut croire cette canaille :
Et quoy ! qui leur prête, il leur baille.
Ils empruntent sans jamais rendre.
Tantôt il faut du vin leur vendre,
Tantôt il faut voir le grenier,
Et n'ont jamais un seul denier.
Puis si cherchez au bout du terme
Votre argent, leur maison se ferme,
Et êtes, pour conclusion,
Satisfait d'une cession...
Allez, je n'ai rien en ma cave !
. . . . . .
Sobrin. — A me faut in pochot de terme
Qui ne vous sero pé contant.
Marin. — Mais qu'en veux-tu faire de tant ?
Sobrin. — Y au pour Porne de Bourdoillon
Et pour say femme Parrechon
Quay sont chez may tante Gelitre.
Marin. — Faut-il du vin à ce bélitre ?
Bien pour ce coup tu en auras.
Mais sais-tu quoi ? tu me payeras
Du principal et de l'attente.
Sobrin. — O Monsieur, et Margo, may tante,
Vous donré demain à marché
Y sai bien quoi, qu'elle é caiché,
De quoi nos gens ne saivan ren.

Nous ignorons l'année de la représentation de cette pièce jouée probablement à Autun après la tragédie de *Sichem Ravisseur*, laquelle est aussi de François Perrin.

Venons au *Déguisez* de Jean Godard. L'intrigue en paraît amusante et assez serrée : un jeune écolier de Toulouse troque momentanément son habit et sa condition contre la condition et l'habit de son valet, afin d'entrer comme serviteur dans la maison de la jeune fille qu'il aime. Il dispute celle-ci au capitan Prouventard, et, pour mener son entreprise à bonne fin, il imagine de forcer un brave homme à lui servir de père. Cette donnée qui fait paraître devant nous un faux valet, un faux maître et un faux père est d'une gaieté réelle ; mais, quand on a lu la spirituelle et excellente pièce de l'Arioste, composée sur le même sujet, l'infériorité de Godard est trop sensible. Il a vainement changé le plan, qui était parfait, et accourci la pièce originale, qui ne semblait pas trop longue ; vainement il a réduit le nombre des personnages. Ces modifications n'ont rendu ni meilleure ni plus française la comédie des *Supposés*, déjà traduite par Jacques Bourgeois et par de Mesmes. Deux longs monologues placés au début du premier acte, la grossière vivacité qui règne dans tout l'ouvrage, la facilité banale d'un style vulgaire, ajoutent au défaut d'originalité un caractère général d'improvisation téméraire et négligente. Si l'on ne connaissait pas la date des *Déguisez*, on serait porté à les vieillir de quarante ans.

L'utilité des mauvais écrivains est de faire découvrir par contraste le mérite des esprits d'élite. Godard nous rend ce service, il atteint la médiocrité par des voies qu'il se trace à lui-même, en sens inverse de la route suivie par Larivey. S'il écrit la comédie en vers de huit syllabes, c'est qu'il la considère comme une *petite pièce* nécessairement un peu

triviale. Suivant lui, l'objet de la tragédie étant de montrer comment la fortune traverse la destinée des grands, le propre de la comédie est, de faire voir que la fortune agit aussi sur la vie des humbles :

> Les petits elle étonne, et puis les rend contents.

Ainsi pensait, en 1594, un poëte comique qui corrigeait une pièce de l'Arioste. Il faut répéter que ce poëte n'était point pénétré des mêmes scrupules que les prosateurs cités plus haut. Loin de fuir comme eux le grand jour et d'oublier ingénûment ses manuscrits, il informait avec soin la France du jour heureux qui l'avait vu naître.

> Droit au quinzième jour de ce prochain septembre,
> A quatre heure (s), au matin, j'aurai vécu trente ans.

Godard aimait son talent, sa personne, la libre fantaisie de l'intelligence, et autre chose encore ; car il prenait au sérieux le précepte qui recommande aux poëtes de ne pas oublier Bacchus Ce dieu, assure Godard, a fait jadis une alliance éternelle avec Apollon et tous deux sont tombés d'accord sur ce point

> ... Que jamais aucun boit-l'eau
> Ne ferait vers ni bon ni beau.

Nous en avons dit assez pour faire voir que la poétique de l'auteur se rapporte trop bien au degré d'art qu'on trouve dans sa pièce.

LA TRANSITION

DÉCLIN ET RÉVEIL DE LA COMÉDIE.

La médiocrité de Godard nous avertit de terminer ici l'étude que nous avons entreprise. Elle marque un point d'arrêt dans ce mouvement que l'on a vu se continuer depuis 1552 jusqu'en 1584. En vain examine-t-on le théâtre comique sous le règne de Henri IV; à mesure que les dates vous portent en avant, le style et le ton des auteurs vous reportent en arrière. L'idée même de la comédie, qui semblait s'être définie et élevée, se trouble encore. Rien ne trahit mieux l'ignorance générale à cet égard que le naïf orgueil du docte conseiller Mathieu qui, en 1587, rejette encore la comédie parmi les genres inférieurs. Il aime mieux écrire des tragédies ; ce « carme » lui plaît davantage, parce qu'il y fait entrer les dieux de Du Bartas, *le Cuisse-Né*, *le Haut-Tonnant*, et des maximes morales comme celle-ci :

Il faut que la douceur une princesse flanque.

« La tragédie demande, dit-il, des vers hauts, grands et pleins de majesté, et non erronés ni énervés comme ceux des comiques. »

Le même dédain est visible dans un ouvrage qui appartient à cette période : *l'Art poétique françois de Pierre De Laudun Daigaliers* (1597).

« J'ai fait quelque comédie que l'on pourra voir, dit-il, si je la mets chez l'imprimeur. Toutefois je n'en suis guère en délibération. »

Pourquoi en effet prendre cette peine, et à quoi bon? La farce du moins fait rire. Mais la comédie, comment la définir? Daigaliers dit qu'elle diffère de la tragédie en ce que l'action y commence tristement pour finir gaiement, tandis que dans la tragédie on suit l'ordre inverse. Au fond, le sieur Daigaliers éprouve un grand embarras à classer la comédie. Tantôt c'est « à vrai dire une moralité, pource que sous risée, l'on touche le vice de chacun ; » tantôt c'est un calque de la comédie d'engeignement, à la manière italienne. « La matière est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des vierges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusés et fraude des serviteurs ou servantes. » Ailleurs, enfin, et sans doute après avoir lu quelques commentateurs érudits de l'antiquité, Daigaliers déclare que « Plaute et Térence en ont fait en latin, lesquelles on pourra voir et qui serviront de patron. »

L'année même où l'on publiait cet *Art poétique*, on donna une nouvelle atteinte à l'idée de la comédie, et sous une autre forme. Une pièce parut qui était l'œuvre d'un

soldat. On eût dit que le capitan des comédies italiennes voulait prendre sa revanche sur les écrivains qui l'avaient tourné en ridicule. Le capitaine Marc Papillon de Lasphrise, auteur de *la Nouvelle Tragicomique*, prit le soin d'annoncer, à la première page de son livre, son mépris pour les règles du genre.

> Je n'ensuis en cette œuvre ici
> La façon de l'ardeur antique.
> C'est pourquoi je la nomme aussi
> La *Nouvelle Tragicomique*.

Marc Papillon étale dans cette pièce les mésaventures grotesques et la lâcheté honteuse de l'avocat Chicanoux, qui trouve sa femme dans un mauvais lieu. Le métier de Chicanoux est de tout supporter pour l'amour du gain.

> Ce n'est pas notre état d'assaillir, de combattre ;
> Pour n'être que battus, cela nous fait ébatre.
> Tels coups sont nos moissons, c'est notre bien urgent.
> Nous nous faisons frotter pour avoir de l'argent,
> Incitant nos voisins argenteux, colériques.
> Nous ne sommes que mieux ayant telles pratiques.
> . . . . . .
> Parlons superbement, mais ne dégainons pas !

Voilà pour le caractère principal. Quant à la composition de la pièce, c'est un défi au bon sens. Ni actes, ni scènes; le dialogue s'interrompt tout à coup pour faire place au récit; le style, obscur et grossier, est un tissu d'imprécations, d'invectives et de galimatias. Il ne faudrait même pas citer *la Nouvelle Tragicomique*, ou du moins on la prendrait pour une plaisanterie faite « à la soldarde, »

si un contemporain n'avait pas osé dire à propos de cette prétendue comédie :

> Que n'as-tu appris ta science,
> Sœur Melpomène, à ce guerrier?
> Il eût des meilleurs le premier
> Gagné le cothurne de France !

Que l'on abandonne ces fantaisies, que l'on pénètre dans le XVII^e^ siècle pour y trouver une comédie capable d'intéresser, la surprise redouble. On croirait que la France n'a encore aucune idée du système dramatique qui doit prévaloir chez elle. En 1612, *les Corrivaux*, de Trotterel, sieur d'Aves; en 1619, *la Gillette*, du même auteur, prouvent que les écrivains prennent encore la vivacité de la licence pour la vivacité du style comique. En 1620, l'auteur anonyme des *Ramoneurs* emprunte aux classes les plus viles les personnages les plus indignes d'être nommés. Plus loin, voici des courtisans qui s'amusent à composer des pièces bouffonnes : Adrien de Montluc, auteur des *Jeux de l'Inconnu* et de *la Comédie des proverbes,* recueille pour la farce les locutions et les figures que déjà l'on avait su mêler avec goût à la langue comique. Au moment enfin où Corneille élève l'esprit public, Boisrobert se raille, dans des parodies inintelligentes, de Pierre Corneille.

Ainsi, chose étrange! on avait créé la comédie, on avait marché lentement vers la véritable forme du genre, en marquant chaque étape par des œuvres imprimées. Le travail est perdu, les leçons et les exemples sont inutiles. Ce progrès dans a peinture des mœurs, cette méthode déjà visible dans la composition, cette liberté mesurée qui di-

rige et corrige l'imitation, ce choix heureux d'une langue propre à la comédie, en un mot ce lent assemblage des qualités qui conviennent à l'essence du genre, tout cela est mis en oubli, ou plutôt tout cela est comme ignoré !

Non ! le travail, s'il a été sérieux, ne se perdra pas. Nous savons déjà que Larivey n'est pas mort et qu'on lit la prose de Turnèbe; la comédie révélera la force qu'elle a acquise. Mais pourquoi s'est-elle comme endormie? Pourquoi sa léthargie apparente dure-t-elle si longtemps? Qu'est-ce qui occupe sa place dans l'histoire du théâtre à la fin du XVI^e^ siècle et au commencement du XVII^e^? A ces questions, qui se présentent naturellement, il faut répondre en quelques pages, afin de rattacher les deux premières périodes de l'histoire de la comédie à la période suivante, celle de Corneille.

Les écrivains dont nous venons de parcourir les œuvres avaient fait un effort considérable pour établir chez nous la comédie, mais ils n'avaient rien changé aux conditions extérieures du théâtre. Tandis que de jeunes poëtes rêvaient la gloire des Plaute et des Térence, tandis que des chanoines et des magistrats exerçaient leur goût et leur raison à cultiver la langue comique la plus convenable aux peintures de mœurs, les Confrères de la Passion étaient toujours maîtres du terrain, l'éducation de l'esprit français était toujours inachevée. Ces obstacles, que nous avons signalés, subsistaient. La persistance du monopole du moyen âge, l'envahissement continu de la France par l'Italie et par l'Espagne n'avaient pas cessé. Loin de là, ces influences ne trouvant devant elles, pour les combattre ou les con-

tenir, aucune organisation dramatique digne des temps modernes, puisaient une force singulière dans la confusion agitée de notre état social ; et, au moment où quelques écrivains devançaient le siècle par leur bon sens, on vit l'action de ces éléments étrangers ou surannés, non-seulement se maintenir, mais encore devenir plus forte, plus audacieuse et plus absolue.

Qu'on jette les yeux sur la longue période de transition qui se forme des vingt dernières années du XVI^e^ siècle et des vingt premières du siècle suivant : l'Italie nous envoie des auteurs qui viennent imprimer à Paris leurs œuvres en italien, comme Giordano Bruno et les Andreini ; l'Espagne, en 1600, s'empare de notre littérature dramatique par l'intermédiaire de Hardy ; un flot de traducteurs jette parmi nous à pleines mains les modèles de galanterie venus de ces deux pays. En même temps, les mystères et les farces se rajeunissent et se renouvellent ; trois acteurs célèbres, Turlupin, Gros Guillaume et Gaultier Garguille, attirent la foule autour de leurs tréteaux. Bien mieux ! les rivalités qui éclatent entre les diverses troupes et l'opposition qui semble se trahir entre les divers genres s'apaisent insensiblement. C'est un fait incontestable et curieux que, sous l'empire de la nécessité, les Confrères, les Farceurs, les *Comedianti*, les acteurs de la cour et ceux de la ville, les plaisants arrivés d'Italie et les bouffons français, parvinrent à conclure un arrangement à l'amiable. On se prêta un mutuel appui ; on trouva dans le rapprochement un surcroît de vitalité.

Ce qui se passait entre les troupes avait eu lieu déjà pour

les genres : un singulier compromis les avait rattachés les uns aux autres. Le théâtre de cette époque, quand on l'étudie pour la première fois, est un chaos ; quand on examine de plus près la tragi-comédie espagnole, la pastorale italienne, la farce qui est de tous pays, on voit naître au sein même de la confusion une théorie composite de l'art dramatique, qui est précisément celle de Lope de Vega et de Shakspeare. La liberté en est le principe, l'inspiration personnelle en est la seule règle, et le genre qui la réalise (car on a tort de croire que les écrivains du temps repoussaient l'idée d'un genre), est le *genre mixte*, dont la tragi-comédie présente l'expression parfaite. C'est là une forme transitoire, mais raisonnée de l'art dramatique ; son succès remplit toute une période de notre histoire littéraire. On se trompe quand on avance de nos jours que nous n'avons pas connu la liberté dramatique, à laquelle, dit-on, les pays voisins ont dû une grandeur qui nous manque. On répète en vain que nos ancêtres, fils des Romains, dressés à la discipline et à la servilité, n'ont pas su, au théâtre pas plus qu'ailleurs, conquérir leurs franchises. La France produit, à la fin du XVI^e^ siècle, des comédies à la manière d'Aristophane, des drames d'aventures, des tragédies historiques, et des drames dans le sens moderne du mot ; elle jouit de toute l'indiscipline, de toute l'incohérence désirables ; elle cultive pendant de longues années le genre mixte et libre que l'on préconise aujourd'hui, ce genre qui, pareil à une hôtellerie, accueille quiconque se présente, étranger et Français, et fait rencontrer ensemble tous les tons, tous les styles, toutes les conditions.

L'originalité du génie français apparemment devait se développer dans une autre voie. Après avoir essayé de cette indépendance on s'en dégoûta. Tout à coup une réaction vive se déclara contre la licence du théâtre ; on eut assez des pastorales et des tragi-comédies, des farces et des prologues italiens. On demanda à l'art dramatique de la vérité, de la force et de la bienséance. Tout fut mis en question, la poétique des auteurs et le jeu des acteurs. Les voix qui avaient protesté isolément pendant le XVIe siècle s'unirent pour exiger une réforme absolue. Les idées saines, qui semblaient perdues et qui n'étaient que réservées, prirent l'ascendant d'un murmure général, expression vague, mais puissante de l'opinion publique. Il fallut céder à ces réclamations, ou plutôt céder au courant irrésistible qui entraînait tout le monde dans le même sens. — On put alors entrevoir la fondation d'un théâtre digne de ce nom, qui ne dépendrait plus ni des *Confrères,* ni même d'aucune troupe d'acteurs, mais de la littérature et de l'État. Ce fut toute une révolution d'afficher au coin des rues, avec le titre de la pièce, la signature de l'auteur.

Il serait curieux de suivre pas à pas les progrès rapides de cette réforme, et l'on pourrait en signaler, année par année, l'accomplissement graduel. On verrait dès 1610 les farceurs les plus célèbres se défendre et s'excuser. Un jour, par exemple, le fameux Bruscambille vient résolûment s'expliquer devant son auditoire. Si la farce déplaît, on doit, selon lui, s'en prendre au public, à l'humeur duquel on a été forcé de s'accommoder.

« Je passe condamnation, dit-il, mais à qui en est la

faute ? A une folle superstition populaire qui croit que le reste ne vaudrait rien sans elle et que l'on n'aurait pas de plaisir pour la moitié de son argent. Dès à présent nous y renonçons ; nous protestons de l'ensevelir dans une perpétuelle oubliance, si vous le voulez. Elle ne nous sert que d'un faix insupportable à notre renommée, encore que je puisse dire avec vérité que la plus chaste comédie italienne soit cent fois plus dépravée de paroles et d'actions qu'aucune d'icelles, et que notre patrie nous soit beaucoup plus marâtre qu'aux étrangers par ce sinistre jugement. »

La liberté des mœurs italiennes, si enviée par les farceurs, ne pouvait plus désormais entraîner notre nation au delà des limites que l'art s'impose à lui-même. Après avoir dominé les ruelles élégantes où se lisaient l'*Aminta* et le *Pastor fido*, la littérature italienne finissait son règne par l'importation du genre burlesque ; l'ironie insouciante qui circulait dans ses épopées, ses pastorales et ses comédies, allait apparaître enfin sous sa vraie figure. La France adopta un instant le burlesque qui fut une arme critique dirigée précisément contre le bel esprit.

Les acteurs et les auteurs furent obligés de se juger eux-mêmes et de mesurer les progrès accomplis. En 1618, Racan marquait sa place en écrivant : « Je pense que vous jugerez que je suis autant au-dessous de la perfection que je suis au-dessus de ceux qui m'ont précédé. »

Rotrou, réimprimant sa comédie de *l'Oubli* et se félicitant d'avoir apporté au théâtre un grand esprit de réserve et de chasteté, prenait néanmoins ses précautions contre la sévérité du goût qui commençait à se répandre. « Les

vers dont je l'ai traitée, disait-il, n'ont pas cette pureté que, depuis six ans, la lecture, la conversation et l'exercice m'ont acquise. »

Claveret, mauvais auteur cependant, s'inquiétait aussi de voir l'exigence du public croître de jour en jour. Il avait donné une comédie de l'*Esprit fort* ; quand il l'imprima, la crainte le prit que le lecteur ne trouvât trop arriérée la langue parlée dans cette pièce. « Si tu me fais la faveur de m'apprendre que le style du temps devient plus sérieux, apprends aussi toi-même qu'il était en vogue quand il (cet ouvrage) sortit de ma plume, il y a plus de sept ans. »

C'était en 1629 que Claveret témoignait ainsi de l'épuration incessante de la langue et du goût. La même année un avocat de Rouen apporta aux comédiens une pièce écrite à la façon de celles de Larivey et de Turnèbe, c'est-à-dire dans la tranquillité de la vie domestique et de l'étude. On hésita à l'accepter. Déjà les comédiens avaient assez de peine à se soutenir au milieu d'un public difficile qui voulait en même temps s'amuser et juger les auteurs. Ils avaient dû, pour vivre, réunir deux troupes en une seule. L'habileté de Hardy, qui était alors un vétéran sûr de lui-même, ne suffisait pas à assurer le succès de tragicomédies les plus fournies d'aventures. Comment donc faire supporter une simple comédie, œuvre d'un inconnu, d'un débarqué ? La pièce est jouée pourtant faute de mieux. Comme on l'a prévu, Paris accueille froidement la première représentation. Mais tout à coup on s'aperçoit que *Mélite* (car c'est de *Mélite* et de Pierre Corneille que nous parlons), annonce des qualités supérieures de pensée et de style. On recon-

naît les touches d'un maître. On accourt. La vogue consacre cette comédie écrite en province. Il faut bientôt que les troupes se séparent de nouveau pour contenter la foule devenue trop grande. Le succès d'un auteur ébranle le pouvoir des acteurs qui jusqu'alors faisaient la loi aux poëtes, et enfin le théâtre comique est fondé.

Corneille n'oublia jamais cette époque de sa vie. Il a rappelé lui-même comment fut reçue tout d'abord sa comédie « venant d'un homme qui ne pouvait sentir que la rudesse de son pays et tellement inconnu qu'il était avantageux de taire son nom... Quand je me souviens, dis-je, que ses trois premières représentations ensemble n'eurent pas tant d'influence que la moindre de celles qui suivirent dans le même hiver ! »

Tout n'était pas dit néanmoins ; la bataille, au contraire, s'engageait alors comme une action décisive préparée par de nombreuses escarmouches. Quelles querelles, quelles colères, quelles polémiques prolongées souleva l'apparition de ce génie, on le sait. La faveur du public, conquise d'un seul coup, fut surtout le crime qu'on ne pardonna pas à Corneille. L'auditoire, en effet, comme s'il eût été secrètement et de longue main préparé à l'applaudir, oublia subitement les devanciers du poëte. Tandis que Hardy protestait avec ardeur contre l'ingratitude publique, et attaquait ses rivaux, « des momes, disait-il, plus louches d'envie que subtils de jugement, » sa gloire s'éclipsait. Il eut beau déclarer que *Mélite* n'était qu'une « farce, » on le laissa dire, on abandonna son théâtre, on déserta ce pays fantastique où les aventures se multipliaient d'une façon ri-

dicule. Ses propres amis, Sarrasin par exemple, le jugèrent là-dessus comme un esprit bizarre qu'il fallait laisser dans le passé. « Il changeait de région, dit Sarrasin, et passait la mer sans scrupules; et l'on demeurait souvent surpris de voir qu'un personnage, qui venait de parler dans Naples, se transportait à Cracovie pendant que les autres acteurs avaient récité quelques vers ou que les violons avaient joué quelque chose... Ce défaut de Hardy ne mourut pas avec lui. Ceux qui lui succédèrent conservèrent longtemps cette scène ambulatoire. Leurs lyres, aussi bien que celles d'Orphée et d'Amphion, eurent le privilége de bâtir des villes et de faire suivre des rochers et des forêts, et leur théâtre fut comme ces cartes de géographie qui, dans leur petitesse, représentent néanmoins toute l'étendue de la terre. »

Quand Sarrasin voulait réduire à l'unité de lieu des poëmes trop vagabonds, quand ses contemporains imposaient des conditions sévères de temps et d'action au poëme dramatique, c'était d'une manière générale l'unité qu'ils exigeaient. Leurs débats, qui nous paraissent aujourd'hui pédants, leurs discussions érudites sur la poétique des anciens, les procès qu'ils portaient à la barre de l'Académie française répondaient à l'instinct public qui montrait à nos pères, comme un but de leur siècle, l'ordre et la perfection en toutes choses. Ils voulaient qu'une œuvre fût soumise aux lois du beau et aux conditions de l'art, comme une plante se développe sous l'action des lois de la nature. C'est en ce sens qu'ils entendaient la régularité. La France était mûre pour cette pensée, son éducation était faite,

elle pouvait sans danger se livrer à l'étude des littératures étrangères. Son génie, étendu et assoupli par la connaissance de l'antiquité, délié par l'exemple de la grâce italienne, ému par l'héroïsme passionné de l'Espagne, devait surpasser les maîtres qu'il imiterait. Corneille le prouva en écrivant *le Cid* et *le Menteur*.

CONCLUSION

Un chapitre manque à notre histoire littéraire ; la naissance et le progrès de la comédie française, qui pourtant fait grand honneur à notre pays, ne sont pas racontés. Le XVIe siècle paraît, à cet égard, ou trop vide, ou trop confus, ou trop livré aux influences étrangères pour qu'on y cherche avec attention la suite des auteurs comiques.

Or il y a, entre la farce moyen âge et la *Mélite* de Corneille, toute une époque de l'histoire de notre comédie.

De 1552 à 1629 une série d'écrivains se présente, qui essayent d'établir en France la comédie régulière. Ils la dégagent de la farce, ils la distinguent des froides allégories ou des pieuses profanations du théâtre des Confrères ; ils annoncent un genre nouveau dont ils cherchent les lois et les conditions, dont ils étudient les modèles, dont ils proposent des exemples. Ils espèrent que leurs contemporains les aideront à achever en commun l'entreprise que chacun d'eux tente avec la conscience de ce qu'il veut. Ils font appel tour à tour à l'Université, à la magistrature, à

l'aristocratie, au roi, c'est-à-dire aux classes les plus éclairées de la société.

Les poëtes de la Pleïade, venant les premiers, sont des novateurs ardents qui marquent leur but avec une franchise bruyante, cherchent à l'atteindre avec précipitation et improvisent des ouvrages en vers qu'ils jouent eux-mêmes. Après eux viennent des hommes appartenant à la magistrature et à l'Eglise, (comme en Espagne Rojas et Lope de Vega). A ces écrivains plus calmes, qui prennent le temps d'écrire, nous devons une bonne langue comique et un vigoureux essai de prose française.

La comédie, dont on se lègue le soin et le perfectionnement, grandit peu à peu ; elle s'affirme, elle constitue au milieu du chaos dramatique un genre à part, elle devient originale à travers l'imitation et la traduction ; elle s'épure au sein même de la licence ; elle trouve enfin la langue qu'elle doit parler, et l'on peut suivre le progrès de la prose dans les comédies de Charles Estienne, de Jean de La Taille, de Larivey et de Turnèbe.

Mais la comédie ne peut réaliser ces conquêtes ni rapidement, ni avec un éclat qui les rende fécondes. Au milieu du XVI^e^ siècle, la langue est « faiblette, » dit Jodelle ; l'éducation littéraire de la France n'est pas achevée ; l'influence toute puissante de l'Italie nous domine encore ; celle de l'Espagne commence à se faire sentir. Enfin, l'idée que nous avons aujourd'hui de la comédie régulière, naît à grand peine et est mal comprise, en un temps où l'histoire de notre pays est tissue d'événements funestes.

Il y a alors en France deux nations, les catholiques et les

huguenots ; il y a plus tard trois rois : Henri de Guise, Henri de Béarn et Henri III. Depuis la Saint-Barthélemy jusqu'à la fin du siècle, la sécurité manque à toutes les carrières. Que des hommes aient pu au milieu de pareilles dissensions cultiver les arts de la paix, étudier à loisir et perfectionner la comédie, on s'en étonnerait à coup sûr, si les lettres n'étaient pas précisément la diversion que trouvent aux esprits sages dans les temps de troubles.

Des obstacles plus ignorés et plus invincibles se trouvent dans la constitution même du théâtre au XVI^e^ siècle. Un privilége absolu sépare les créateurs de la comédie des hommes de leur temps. Le monopole conservé aux confréries est une barrière infranchissable. Il prolonge la durée des genres du moyen âge et retarde d'un siècle l'avénement des genres modernes. Une lutte s'établit d'abord et la Pléiade, qui l'a engagée, la soutient quelque temps. Mais un privilége ne cède jamais. Malgré leurs efforts, les écrivains qui composent des comédies régulières, demeurent en dehors du public contemporain. C'est leur malheur. Aucun d'eux n'a pu placer son œuvre dans la pleine lumière d'un théâtre semblable à celui qui réunissait les auditeurs de Corneille. Avec eux la comédie se renferme d'abord dans la cour d'un collége, ensuite dans l'enceinte d'une maison particulière, et enfin elle disparaît tout à fait, laissant la place libre aux autres genres : à la farce, à la pastorale et à la tragi-comédie. — Il faut aujourd'hui en retrouver la trace perdue dans les plagiats de Brantôme, dans la biographie incomplète de Larivey et dans le témoignage d'un maître d'école de Blois.

Cette trace vague révèle pourtant l'influence du travail accompli, influence qui se manifeste soudain, au temps où Malherbe a imposé à la littérature l'idée d'une règle sévère. Quand, au XVII^e^ siècle, les obstacles disparaissent, quand les confréries perdent leur monopole, quand l'influence étrangère n'est plus absolue, quand enfin l'unité de la langue et du théâtre est possible, l'art dramatique se développe avec la rapidité merveilleuse d'un fleuve, longtemps arrêté dans son cours, et tout à coup délivré. C'est le temps du grand Corneille; les genres qui avaient triomphé à la fin du XVI^e^ siècle subissent une proscription universelle, qui va jusqu'à menacer la juste liberté de l'art.

Molière, plus tard, porte la comédie à sa perfection en la rendant tour à tour plus sérieuse que ne l'entendaient les farceurs et plus libre que ne le voulaient les législateurs littéraires. Molière résume en lui tous les efforts de ses devanciers, toutes les qualités de l'esprit national et, si l'on peut s'exprimer ainsi, toutes les luttes qui ont précédé l'établissement de la haute comédie de mœurs. Homme habile, il voit clairement que ce progrès de la comédie régulière ne prévaudront jamais absolument contre le goût de la cour ni contre le goût du peuple; il comprend la vogue des Italiens. Il surmonte, en les acceptant, toutes les difficultés. Se plaçant dans les conditions qui lui sont faites, il est acteur et auteur; il s'adresse au peuple et au roi; il imite les Italiens et hérite des farceurs; il mêle des ballets et des mascarades à ses meilleures pièces; et au milieu de cette variété qui blesse le goût de Boileau, il fait passer ses admirables créations comiques. Un jour enfin il se croit assez fort

pour donner carrière à sa véritable inspiration, qui est philosophique; il dégage de tous les artifices inutiles la comédie de caractère ; il ose mettre sur la scène la peinture si délicate, si peu dramatique en apparence, de cette misanthropie d'Alceste, qu'il surprenait dans les replis de l'âme humaine.

C'est là le dernier terme de l'art, car le progrès suprême de la comédie est celui qui rend aux peintures morales leur supériorité définitive sur les peintures de fantaisie. Créer la comédie, la distinguer de la satire, qui est une censure directe; de la farce, qui est une ébauche incomplète ; du spectacle, qui prend le plaisir pour but et pour règle : voilà la première tâche à accomplir. Mais la plus difficile, et peut-être la plus ingrate, celle qui exige du génie, c'est d'élever ensuite la comédie de caractère à son vrai rang, au-dessus de la comédie d'intrigue. — La comédie d'intrigue, qui se plaît à exciter la curiosité et à satisfaire l'imagination, recherche les aventures, les surprises du hasard ; elle peint l'imbroglio des événements, l'imprévu de la vie extérieure, tout ce qui ne dépend pas de l'homme, tout ce qui, par l'illusion ou l'équivoque, trouble l'intelligence. Cette imitation de la vie joyeuse et décevante, est essentiellement fatale, comme les jeux mêmes du sort qu'elle aime à reproduire. La raison n'a rien à y prendre. — La comédie de caractère offre un autre spectacle aux hommes, qu'elle suppose nés libres et raisonnables. Elle nous ouvre en quelque sorte, comme des théâtres d'erreurs, l'esprit et le cœur humains ; elle nous fait juges autant que spectateurs de nos égarements. En voyant l'image de

nos maux, nous sommes forcés de les rapporter secrètement à nos fautes. La comédie n'a plus rien de fatal; elle donne désormais à la vérité morale une évidence salutaire. Son objet, qui est l'étude, la connaissance et la peinture de l'humanité, l'élève elle-même au degré le plus haut de la littérature. C'est à ce degré que le génie français, par ses qualités originelles, devait atteindre; et c'est là que Molière l'a fait parvenir.

Mais Molière même, à la fin du XVII^e^ siècle, dut expliquer à tous la fin et le rôle de la comédie et se faire l'apologiste de son art. Témoignage singulier, mais significatif de la difficulté qu'il y avait à créer la comédie française!

En résumé, l'élaboration de la comédie française fut lente et peu comprise; mais on peut dire qu'elle fut continue et courageuse. Sous Henri II, à une époque d'essais téméraires, elle fait son apparition. Sous Louis XIII, à une époque d'unité despotique, elle se régularise. Sous Louis XIV, Molière emploie également, pour la rendre parfaite, l'esprit d'ordre et l'esprit de liberté. De ces trois époques, la moins brillante et la plus oubliée, c'est la première. Il était juste de restituer à Jodelle, à Larivey, à Turnèbe, et à leurs compagnons d'étude leur part légitime dans ce long travail.

TABLE DES MATIÈRES

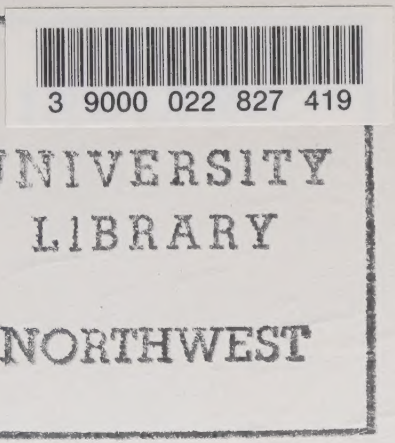
Introduction.. 1

PREMIÈRE PÉRIODE.

Etienne Jodelle. — *Eugène ou La Rencontre* (1552).. 13
Jacques Grevin. — *La Maubertine ou la Trésorière* (1558).... 28
— *Les Ebahis* (1560)..... 57
Charles Estienne. — *La Comédie du Sacrifice ou les Abusez* (1556)..... 41
Remi Belleau. — *La Reconnue* (1563?)..... 67
Jean-Antoine de Baïf. — *Le Brave ou le Taillebras* (1567) — *L'Eunuque* (1572?)..... 73
Jean de la Taille. — *Le Négromant.* — *Les Corrivaux* (1562)

DEUXIÈME PÉRIODE.

De la deuxième Période..... 109
Pierre Larivey. — (1578-1611)..... 115
Odet de Turnèbe. — *Les Contens* (1580?)..... 137
Jacques de Lavardin. — *La Célestine* (1578)..... 160
François d'Amboise. — *Les Néapolitaines* (1584)..... 177
François Perrin. — *Les Ecoliers*..... 103
Jean Godard. — *Les Déguisez* (1594) 191
Transition du XVI^e^ au XVII^e^ siècle..... 195
Conclusion..... 308


3 9000 022 827 419
UNIVERSITY
LIBRARY
NORTHWEST

O6-BEF-723